REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

ORGANE DE LA SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN

depuis le 1er janvier 1878

RECUEIL TRIMESTRIEL

DIRIGÉ PAR

M. LE CHANOINE J. CORBLET

Membre de la Société de Saint-Jean
Correspondant de la Société nationale des Antiquaires de France
et du Ministère de l'Instruction publique.

VINGT-TROISIÈME ANNÉE

Deuxième série, tome X (XXVIIe de la collection)

ARRAS
LIBRAIRIE DU PAS-DE-CALAIS
rue d'Amiens, 41 et 43
P.-M. LAROCHE, DIRECTEUR

PARIS
PILLET ET DUMOULIN
IMPRIMEURS
rue des Grands-Augustins 5.

MDCCCLXXIX

HOLBROOK LIBRARY
PACIFIC SCHOOL
OF RELIGION

U.27-28
1879

114772

L'ART CHRÉTIEN

LETTRES D'UN SOLITAIRE

HISTOIRE DE L'ART AVANT JÉSUS-CHRIST

Madame,

Vous voulez bien vous intéresser à nos causeries et me questionner maintenant sur l'histoire de l'art. Jusqu'à présent nous nous sommes tenus dans les généralités. Les conseils que vous me demandiez pour un artiste, m'ont entraîné à vous parler de symbolisme, d'archéologie et d'esthétique. J'ai cherché à formuler sur l'art une doctrine chrétienne, bien différente de celle que nous a laissée la Renaissance, et que professe notre matérialisme moderne ; j'ai montré que, pour bien juger l'art d'un peuple et d'une époque, il faut l'étudier dans son ensemble et en analyser l'élément religieux, social et individuel. La démonstration n'a pas été très-complète sans doute ; nous n'avons pas suivi un plan bien arrêté dans notre cor-

[1] M. Étienne Cartier a publié, l'an dernier, dans la *Revue du Monde catholique*, une série d'articles intitulés : *l'Art chrétien*, *Lettres d'un Solitaire*. L'auteur continue ces lettres qui sont adressées à une dame religieuse. Il compte y développer et y justifier sa doctrine esthétique et ses appréciations historiques. En attendant qu'il les réunisse en un volume, il veut bien nous communiquer la lettre inédite que nous publions en tête de cette livraison et qui sera suivie, nous l'espérons, de plusieurs autres. — J. C.

respondance; il me semble cependant que nous avons entrevu une loi de l'art et reconnu des principes qui peuvent servir de règle à nos jugements. C'est pour les appliquer que vous désirez savoir l'ordre et la meilleure méthode à suivre pour étudier l'histoire de l'art. Vous ne croyez pas cette étude indigne de la vie religieuse, dès qu'elle est faite à un point de vue chrétien. Toute vérité vient de Dieu et ramène à Dieu.

L'histoire de l'art n'est pas petite chose ; elle résume pour ainsi dire l'histoire de l'humanité, puisque l'art est l'expression de ses croyances, de sa civilisation et de ses mœurs; et comme l'humanité est une dans son origine et variée dans ses développements, il faut aussi suivre l'art, à travers le monde et les siècles, établir sa géographie et sa chronologie, reconnaître les filiations, les rapports, les influences des différents peuples, et juger tous leurs monuments d'après le plan divin, à la lumière du Rédempteur. Vous me demandez une lettre sur l'histoire universelle de l'art; mais vous n'attendez pas de moi qu'elle ressemble au *Discours* de Bossuet.

Faut-il remonter au déluge, et même au-delà? Depuis quelques années, nos savants admettent dans nos musées, comme préface de l'histoire de l'art, des collections de pierres taillées ou polies, en forme d'armes et d'instruments tranchants. On peut y voir des extrémités de flèches, de lances, des couteaux, des haches, des casse-têtes ; et parmi ces spécimens d'une industrie naissante, on a trouvé des os coupés et percés de manière à pouvoir servir de sifflets; puis des morceaux de cornes où sont ébauchées quelques figures grossières. Il est bien permis de voir dans ces sifflets et dans ces figures, les rudiments d'un art très primitif et des vestiges de musique et de sculpture. Mais qui se douterait que la science rationaliste a fait de ces innocentes collections, un arsenal pour attaquer la Révélation et pour lapider Moïse. Elle a inventé *l'âge de pierre*, bien plus ancien et bien moins agréable que l'âge d'or célébré par les poètes. Cet âge de pierre serait une des nombreuses étapes que l'homme a dû parcourir, depuis sa naissance d'un mollusque ou d'un singe, jusqu'à sa perfection académique. Ces petits silex taillés et ces sifflets seraient l'art de l'homme préhistorique qui vivait, il y a des millions d'années, dans des cavernes qui sont encore pleines d'ossements d'animaux qu'il dévorait. Il y a eu anciennement des sauvages, peut-

être même avant le déluge, comme il y en a encore maintenant. Ces égarés, ces déportés de la civilisation qui ont laissé des traces de leur misérable existence dans toutes les contrées du monde habité, pouvaient bien être contemporains des plus brillantes époques de l'histoire. Ils pouvaient tailler des silex et percer des os, après en avoir sucé la moelle, pendant qu'on célébrait, en Grèce, les jeux Olympiques. De nos jours encore, tandis que nos savants raisonnent ou déraisonnent, les habitants du centre de l'Afrique ou de l'Océanie se fabriquent des armes et des ustensiles comme on en voit dans nos musées, et perpétuent ainsi au XIXe siècle ce fameux âge de pierre, dont il est très permis de se moquer.

Des pierres plus intéressantes à étudier sont ces pierres qui ont évidemment une signification religieuse et qu'on trouve en Europe, en Asie et jusqu'en Amérique. Elles abondent surtout en France, sur le littoral de l'Océan, dans les landes de la Bretagne. Les Dolmens, les Menhirs, les Cromlechs sont des monuments de peuples disparus, et se rattachent peut-être au culte de la religion primitive, puisqu'on en retrouve des traces dans la Bible. Jacob prit la pierre où avait reposé sa tête, pendant sa vision mystérieuse, et il en fit un monument qu'il consacra au Seigneur, en y répandant de l'huile [1].

Dieu défend à Moïse de façonner la pierre de l'autel, regardant comme une souillure le travail du ciseau [2]. Ces pierres étaient des symboles, mais non pas des œuvres d'art ; elles étaient un souvenir, un monument politique ou religieux, mais l'homme ne les revêtait pas d'une forme expressive, créée par son intelligence et sa volonté.

Le monument le plus ancien de l'art est sans doute la tour de Babel, dont les ruines indiquent encore la forme. Là commencent toutes les routes qu'ont suivies les peuples dispersés, comme du Capitole partaient toutes les voies romaines. Ce point central sépare le monde artistique en deux hémisphères, où dominent deux races très distinctes, la race de Sem en Orient et la race de Japhet en Occident. Leurs arts très caractérisés et très persévérants luttent encore

[1] « Tulit lapidem quem supposuerat capiti suo et erexit in titulum, fundens oleum desuper. » (Genèse, XXVIII, 18.)

[2] « Quod si altare lapideum feceris mihi, non ædificabis illud de sectis lapidibus : si enim levaveris cultrum super eo, polluetur. » (Exode, XX, 25.)

ensemble dans nos expositions universelles, comme ils le faisaient autrefois en Grèce, les ordres ionique et dorique, et au Moyen-Age, les écoles latine et byzantine.

L'histoire de l'art, séparé en deux dans l'espace, est divisé de même dans le temps, par le Christ. D'un côté du calvaire, l'art ancien, et de l'autre, l'art chrétien.

Entre les deux hémisphères artistiques, entre l'Asie et l'Europe unies ensemble par la Méditerranée, se trouve, à un des angles de l'Afrique, l'Égypte qui peut réclamer par droit d'ancienneté, la souveraineté de l'art. Ses titres incontestables sont gravés et sculptés sur le granit et le porphyre de ses monuments. Du haut de ses pyramides, l'Égypte regarde tous les peuples comme des enfants ; c'est le nom qu'elle donnait aux Grecs qui venaient la visiter, comme on va consulter la sagesse des vieillards. Et, en effet, il y avait bien des siècles que les Égyptiens créaient des merveilles, lorsque les Grecs étaient encore des barbares.

La chronologie égyptienne n'est pas fixée. La science hésite entre deux dates à donner à la première dynastie, 5004 ou 3623 ans avant Notre-Seigneur. La différence est considérable et ces dates reculent un peu celles qu'on assigne ordinairement au déluge et à la Création ; mais l'Église ne s'est pas prononcée entre les calculs de Manéthon et ceux de Bunsen. Elle attend que les savants se soient mis d'accord sans contredire la Bible. Le Zodiaque de Dendérah est fait pour la rassurer. Ce planisphère qui devait tant vieillir le monde, n'est plus qu'un horoscope insignifiant du temps de Cléopâtre et d'Auguste. Quoi qu'il en soit, et en admettant les chiffres les plus modestes, l'Égypte a des dates historiques plus anciennes que les Assyriens, les Hindous et les Grecs. Abraham visita ses rois ; Joseph habita ses palais ; Moïse reçut ses leçons, et ses monuments ont plus de mille ans que les chefs-d'œuvre d'Athènes.

C'est donc par l'art égyptien que je voudrais commencer l'histoire de l'art, et c'est même d'après lui que je voudrais juger l'art des autres peuples. Car non seulement l'art égyptien est l'art le plus ancien, mais il est encore le plus complet, le plus remarquable ; il a une parenté de doctrine et d'origine avec tous les arts de l'Asie ; il a précédé et influencé l'art de tous les peuples des rivages de la Méditerranée, les Phéniciens, les Carthaginois, les Grecs, les Étrus-

ques, et il a conservé avec une étonnante fidélité, ses lois, son style, ses types qui ont résisté à la conquête des Grecs et des Romains. Le christianisme seul a pu en triompher.

L'art égyptien me semble l'art le plus étonnant, le plus parfait, le plus monumental, le plus religieux, le plus *chrétien* de tous les arts païens.

Vous m'avez écrit, Madame, que vous vous plaisiez beaucoup autrefois dans les musées égyptiens ; et vous paraissez vous en étonner. Je vous avoue avoir toujours éprouvé la même impression. Il y a, dans cet art, quelque chose de mystérieux et de calme qui attire. Les formes en sont pures ; ses nudités même sont chastes et les figures les plus fantastiques n'ont rien de difforme, comme celles de l'Inde et de la Chine. Je me plaisais au milieu de ces statues, de ces vases, de ces meubles, de ces papyrus, de ces bijoux, comme je me plais au milieu des plantes et des fleurs exotiques dont j'ignore le nom, mais dont j'aime les formes originales et les belles couleurs. Il y avait même, au milieu d'une salle du Louvre, un personnage dont j'aurais voulu faire la connaissance : c'était le petit scribe qui est assis, les jambes croisées, et qui écoute si attentivement ce qu'il va écrire ; mais il était trop occupé pour me répondre. Que serait-ce, si nous pouvions visiter un de ces temples de la vallée du Nil, et parcourir ces salles immenses, ces rangées de colonnes colossales, ces murs tout couverts de figures peintes et sculptées qui excitent l'enthousiasme de tous les voyageurs. On se demande quelle religion a pu inspirer un art si remarquable.

Dans un des plus anciens livres sacrés attribués à Hermès, on lisait ce passage : « O Égypte, Égypte, un temps viendra, où au lieu d'une religion et d'un culte purs, tu n'auras plus que des fables ridicules, incroyables à la postérité : il ne te restera plus que des mots gravés sur la pierre, seuls monuments qui attestent ta piété. » La prophétie s'est accomplie ; les Égyptiens ont été accusés de l'idolâtrie la plus grossière et des pratiques les plus superstitieuses, et les Grecs qui leur avaient emprunté leur mythologie, se sont moqués de leurs croyances et de leur culte. Ils ont eu cependant des défenseurs ; Hérodote les déclare les plus religieux des hommes. Porphyre affirme qu'ils n'adoraient autrefois qu'un seul Dieu ; Iamblique assure qu'ils reconnaissaient un Dieu, maître et créateur de

l'univers, un dieu immatériel, incorporel, incréé, indivisible, invisible, tout par lui-même et en lui-même, et que leur doctrine symbolique enseignait l'unité de son pouvoir dans la variété des pouvoirs émanés de lui.

Il est incontestable maintenant que la religion égyptienne était un monothéisme symbolique dont l'intelligence était réservée aux initiés. Il y avait ainsi deux religions, une religion cachée que les prêtres révélaient dans les mystères des temples et une religion publique qui offrait à l'adoration du peuple, les symboles des attributs divins.

Je n'ai pas été initié aux mystères de Thèbes et de Memphis, mais il me semble, d'après les textes déchiffrés, que, de toutes les fausses religions, la religion égyptienne était celle qui conservait le plus de traces de la religion révélée primitive. Elle a été sans doute obscurcie et déformée par les interprétations individuelles ; elle est devenue par son symbolisme surtout, le point de départ de toutes les erreurs, du Panthéisme et du Dualisme de l'Orient, de l'idolâtrie et du matérialisme de l'Occident ; mais dans l'origine, les Égyptiens croyaient à un seul Dieu et avaient même une connaissance de la Trinité. L'être premier, l'être nécessaire était le principe d'une triade qui engendrait d'autres triades et ces triades formaient une hiérarchie qui gouvernait toute la série des êtres. Elles étaient les manifestations successives et locales de la puissance divine et comme les ondes lumineuses de la même lumière, du même soleil. Elles composaient ainsi une chaîne qui descendait du ciel sur la terre. Ammon-Ra, Mouth et Khons formaient la triade céleste ; Osiris, Isis et Horus la triade terrestre, mais ces noms et tous les noms des triades intermédiaires étaient des synonymes de la triade initiale.

La forme de la triade était celle de la famille humaine ; il y avait un père, une mère, un fils ; mais, dans ces rapports d'êtres purement spirituels, on retrouvera les notions effacées des personnes divines. La première Ammon ou Osiris était l'être primordial, son propre père, le mari, le frère de sa mère, et l'égal de son fils : Mouth, Neith ou Isis qui devint la Minerve des Grecs, était l'idée, la sagesse incréée ; elle disait : « Je suis venue de moi-même » ; elle était inséparable du créateur et on lisait à l'entrée de son temple : « Je suis tout ce qui a été, tout ce qui est, et tout ce qui sera. Nul n'a sou-

levé le voile qui me couvre. Le fruit que j'ai enfanté est le soleil. » Elle était à la fois homme et femme, c'est-à-dire, créateur et créature, parce qu'elle était l'idée s'unissant à la forme visible. La troisième personne qui procédait des deux autres, Khons, Phtha, Horus, était l'esprit actif, créateur qui dispose tout l'univers avec un art suprême.

Osiris était le dieu le plus connu de l'Égypte. Il était descendu autrefois parmi les hommes, pour adoucir leurs mœurs et leur communiquer sa bonté. Il avait été victime de Typhon, le génie du mal, mais il était ressuscité et il voulait faire pour les âmes des morts, ce qu'il avait fait pour lui-même. Non seulement il est leur créateur, mais il est leur conservateur, leur guide, leur chef. Il les identifie à lui et leur prête ses membres pour supporter leurs épreuves; et si elles lui sont fidèles, il leur ouvre, comme juge, les portes du séjour éternel. Osiris est l'intermédiaire entre Dieu et l'homme ; il est le *sauveur* des âmes [1]. Comment ne pas s'étonner de trouver ces choses dans des manuscrits antérieurs à Moïse, et ne pas y voir le souvenir des prophéties Adamiques sur le Messie qui auraient été conservées dans l'arche.

Les religions se jugent par leur morale, comme les arbres par leurs fruits ; et, sous ce rapport, la religion égyptienne est la plus remarquable de l'antiquité païenne. Son grand dogme était l'immortalité de l'âme et la vie divine qui devait en être la récompense ; la vie présente n'était qu'un moyen de la mériter. Le corps même devait y participer par la résurrection, et c'était dans cette espérance qu'on préparait avec tant de soins les momies, pour conserver aux membres toute leur intégrité et leur principe de vie.

L'âme trouvait dans la région des morts, un juge devant lequel elle devait justifier sa foi et prouver que non seulement elle n'avait pas fait le mal, mais qu'elle avait fait le bien. Elle était pesée dans la balance de la justice, et si elle était trouvée innocente, elle entrait dans la lumière et participait à la nature divine, tandis que si elle était coupable, elle était condamnée aux tourments et à la mort éternelle. Ses fautes légères étaient purifiées dans des flammes passagères.

[1] Mariette, *Notice sur les principaux manuscrits du musée de Boulack*, p. 103.

Nous avons sur cette doctrine, le document le plus authentique et le plus complet dans le *Rituel funéraire* dont le titre véritable était le *Livre de la manifestation à la lumière*. On en déposait un exemplaire dans le cercueil des momies, comme on plaçait quelquefois le livre des Évangiles dans le tombeau des chrétiens, en témoignage de leur foi et de leur justice. Ce livre me semble un résumé allégorique des initiations que les Égyptiens recevaient dans les temples. Il rappelle tout ce qu'il fallait croire et faire pour arriver au bonheur.

Le soleil est l'image la plus parfaite de l'être suprême, et sa course au-dessus et au-dessous de l'horizon est le symbole de l'existence de l'homme, qui naît, vit et meurt pour renaître encore. Lorsque l'homme disparaît dans le tombeau, il retrouve le soleil qui a disparu dans la nuit, et il est ébloui de la lumière qui va éclairer son autre vie. Cette vie est parallèle à celle qu'il a menée sur terre ; elle a son aurore, son midi et son couchant. Le défunt doit dissiper les ténèbres de l'ignorance, lutter contre le mal, acquérir la science des choses religieuses, prendre la forme et le nom d'Osiris pour se perdre en lui par une union parfaite. Il rencontre l'arbre de vie, d'où découle une eau salutaire qui lui donnera la force d'accomplir son voyage; il trouve un fleuve à traverser et deux nautonniers pour le conduire, un bon et un mauvais. Il doit choisir le bon et prendre la vraie barque pour arriver au port, c'est-à-dire au tribunal d'Osiris où l'attend sa dernière épreuve.

Osiris, après avoir été son sauveur, son protecteur, son guide, devient son juge; il a 42 assesseurs qui représentent sans doute les 42 livres d'Hermès que tout initié devait connaître. Chacun des jurés interroge le défunt et lui demande la signification du nom mystique qu'il porte. Lorsque le défunt a prouvé sa science, il doit faire connaître ses œuvres. Il déclare n'avoir pas blasphémé, trompé, volé, tué en trahison et traité quelqu'un avec cruauté, il n'a pas été paresseux, ivrogne, injuste, curieux, bavard, envieux, médisant; il n'a pas mal parlé du roi et de son père, il n'a pas retiré le lait de la bouche des enfants et n'a pas fait de mal à son esclave, en abusant de sa supériorité. Il a fait le bien au contraire, puisqu'il a fait aux dieux les offrandes qui leur sont dues ; il a donné à manger à celui qui avait faim, à boire à celui qui avait soif, et il a fourni des

vêtements à celui qui était nu [1]. Et ceci est écrit bien des siècles avant l'Evangile, avant même le décalogue de Moïse !

Le défunt s'est justifié ; son cœur mis dans la balance de la justice n'a pas été trouvé trop lourd. Les jurés lui ont reconnu la science nécessaire ; Osiris prononce la sentence, et son nom est écrit dans le livre de vie. Il entre dans la béatitude ; il est identifié au soleil : il parcourt les sphères célestes, pénètre la source de toute lumière et s'élève à la contemplation, à l'union de la figure qui renferme tous les attributs divins.

Il y a là certainement des choses bien surprenantes, et il serait plus facile de les expliquer chrétiennement que les *Métamorphoses* d'Ovide comme le firent les auteurs du Moyen-Age. Si saint Denys l'aréopagite, au lieu d'être évêque de Paris, avait évangélisé l'Égypte, il aurait bien pu convertir les prêtres d'Héliopolis qui l'avaient autrefois initié à leurs mystères ; il eût dégagé la vérité de l'erreur, et christianisé tous leurs symboles. Il leur aurait enseigné les noms divins, la hiérarchie du ciel et de l'Église, les triades des anges qui s'unissent et s'éclairent mutuellement. Il eût glorifié le soleil comme la plus belle image de la Bonté suprême, et il eût montré dans sa triple action le symbole de la vie surnaturelle, dans ses trois phases, purgative, illuminative et unitive. Ils auraient reconnu et adoré le véritable Osiris, le créateur, le sauveur et le juge des âmes.

Il me semble que la science théologique de saint Denys l'aréopagite a des formes égyptiennes. Pourquoi n'aurait-il pas été influencé par ses connaissances antérieures. Ne retrouve-t-on pas dans les rites mosaïques, des ressemblances avec les rites de Memphis : Aaron portait la robe de lin, l'ephod, le pectoral et la tiare, comme le prêtre égyptien. Mais le prêtre égyptien avait pour symbole sur le front, le serpent, l'*uræus*, image du père du mensonge, tandis que le souverain Pontife avait inscrit sur la plaque d'or qui ornait sa tiare, le nom de Jéhova [2].

[1] *Manuel de l'histoire ancienne d'Orient* (t. I, p. 514). M. François Lenormant y résume très-bien la science de MM. Champollion, de Rougé et Mariette.

[2] *L'Égypte et Moïse*, par l'abbé Victor Ancessi, ouvrage très-remarquable qui fait désirer la continuation de semblables études.

La religion égyptienne a été obscurcie et dénaturée par l'excès du symbolisme. Les prêtres exprimaient les attributs divins par des symboles qu'ils expliquaient aux initiés seulement. *Les pauvres n'étaient pas évangélisés*, et le peuple adorait des signes et des images dont il n'avait pas l'intelligence. La multiplicité de ces signes et de ces images avait sa cause dans le système d'écriture égyptienne. L'écriture hiéroglyphique est la plus ancienne, parce qu'elle est la plus naturelle pour exprimer à la vue le langage. C'est encore celle des sauvages, et c'était celle des Mexicains, au moment de la conquête. On en retrouve les éléments dans les écritures cunéiforme et chinoise, contemporaines de l'écriture égyptienne. Nous n'apprécions pas assez notre écriture purement phonétique et cette ingénieuse combinaison de voyelles et de consonnes qui nous permet de figurer tous les sons et toutes les nuances de la parole. L'écriture hiéroglyphique dont les écritures hiératiques et démotiques n'étaient que des abréviations, employait comme caractères trois sortes de signes ou d'images. Les signes *figuratifs* qui représentaient l'objet même, comme nos *rébus*. Les signes *phonétiques* qui indiquaient la lettre initiale d'un mot, comme on le fait dans les alphabets illustrés de nos enfants. Enfin les signes *idéographiques* qui représentaient les idées, les abstractions dont ils étaient les symboles. Les dieux et leurs attributs, comme tout ce qui est immatériel et invisible, ne pouvaient être exprimés que par des signes idéographiques ou symboliques. Les Égyptiens, en figurant leurs dieux, écrivaient seulement leurs noms et ne prétendaient pas représenter une réalité visible. La preuve est que le même Dieu était représenté sous des formes différentes, sous une forme humaine, animale ou matérielle ; et quand il l'était sous une forme humaine, il n'était reconnaissable que par ses attributs, sa coiffure et ses couleurs liturgiques, blanche, jaune, rouge, verte ou bleue.

Les symboles égyptiens avaient la même origine que les symboles de notre langage ; ils étaient empruntés aux phénomènes, aux habitudes, aux propriétés vraies ou supposées des êtres. Le soleil, par exemple, qui éclaire et vivifie toute la nature, était bien légitimement le symbole, l'image du Dieu suprême, d'Ammon-Ra qui a créé et qui conserve tous les êtres, mais il avait un rival, un synonyme, le scarabée. Ce petit coléoptère qui n'est pas pour nous le symbole

de la propreté, passait chez les Egyptiens pour être fécond par lui seul. Quand il veut se reproduire, il enveloppe son œuf de matières corrompues, l'expose à la chaleur du soleil et cache ensuite dans la terre la larve qui deviendra son image. C'est pour cela que le scarabée devient le symbole de l'être générateur de tous les êtres. Le riche plafond d'un temple égyptien nous offre un scarabée noir qui tient dans ses pattes de devant, le disque du soleil, comme foyer de la vie, et dans ses pattes de derrière, l'œuf qu'il doit confier à la corruption de la matière [1]. Ainsi, le scarabée dans son fumier, marche l'égal du soleil, dans la mythologie égyptienne. Il est aussi le Dieu suprême, Ammon-Ra, son symbole le plus populaire qu'on retrouve partout ; c'était un ornement, une parure, un talisman qu'on déposait sur le cœur des momies comme un viatique, un passeport pour l'âme du défunt dans son voyage vers la béatitude,

Les animaux qui représentaient ainsi la divinité devenaient naturellement sacrés. De là le culte des animaux vivants qui était une sorte de culte des images [2].

Ainsi l'art égyptien avait un élément religieux qui le mettait en présence des mystères de l'infini et lui donnait, pour les exprimer, le symbolisme de la nature entière. L'élément social favorisait aussi beaucoup ses développements. La constitution de l'Égypte était essentiellement théocratique ; elle avait pour forme, pour unité, la monarchie la plus absolue et la plus respectée. Non-seulement le roi était souverain pontife, fils du soleil, plus que l'empereur de Chine n'est fils du ciel, mais il était Osiris et Dieu, dès son vivant. Il offrait lui-même des sacrifices à la divinité qui résidait en lui. Ses palais était des temples où il adorait ses prédécesseurs et où il devait être adoré lui-même. Les prêtres étaient sous sa dépendance ; toutes les richesses de l'Egypte lui appartenaient et il avait des multitudes obéissantes pour élever les magnifiques monuments qui devaient raconter sa vie et sa puissance.

L'élément individuel était également favorable à l'art égyptien.

[1] *Ornement polychrome*, pl. II, n. 12.

[2] On retrouve encore ce respect pour certains animaux, chez les Orientaux et chez les Grecs schismatiques. J'ai connu d'excellents catholiques russes qui n'auraient jamais mangé de pigeon, parce que le Saint-Esprit s'était manifesté sous la forme d'une colombe.

Les artistes étaient prêtres ou au moins initiés ; ils comprenaient les symboles qu'ils avaient à rendre ; et les règles hiératiques qu'ils avaient à suivre, en les préservant du réalisme, ne les empêchaient pas d'idéaliser et de perfectionner leurs types. L'art était héréditaire dans les familles, comme l'usage l'établissait pour les autres professions. La race égyptienne était belle, plus élégante que la race asiatique, plus puissante et plus énergique que la race grecque. Les matériaux étaient excellents, le ciel pur, les horizons calmes et le climat conservateur. Toutes ces conditions réunies expliquent les beautés de l'art égyptien.

Son caractère principal est la gravité, le silence, la majesté. Il y a unité, harmonie parfaite entre tous ses moyens. L'architecture est maîtresse et règle son ornementation peinte et sculptée. Ses bases sont larges et solides. Ses lignes affectent la forme pyramidale et dominent bien les horizons. Les Égyptiens ont seuls compris le style colossal ; ils ont fait les plus grands monuments qui aient été élevés dans le monde.

Les pyramides sont les plus anciens. J'y verrais plutôt des temples que des tombeaux. Les Osiris royaux y avaient bien leur demeure éternelle, mais leur destination était essentiellement religieuse. L'orientation en était parfaite et la disposition symbolique. Leurs bases carrées et leurs côtés triangulaires rappellent la tour de Babel et les temples de Belus. Une divinité trônait souvent au sommet, comme sur les deux pyramides qui ornaient le lac Mœris. Les temples et les palais avec leurs avenues de sphinx, leurs obélisques, leurs pylônes, et leurs forêts de colonnes étonnent et ravissent l'imagination. Leur apparition, au milieu des sables brûlants de l'Egypte, excitèrent l'enthousiasme et les applaudissements de nos soldats français, dont le sens esthétique n'était pas sans doute très développé.

La décoration surtout en est admirable. On peut bien voir dans les hiéroglyphes, les véritables origines de la sculpture et de la peinture : c'est là que l'idée a pris pour la première fois, une forme visible et que l'écriture s'est faite art. Toutes les surfaces sont couvertes de figures peintes et sculptées, et cependant les lignes ne sont ni brisées ni amollies comme dans les monuments de l'Inde. Les grandes statues sont appuyées contre les murailles et font corps avec

elles. Les figures des bas-reliefs sont modelées en creux, de manière à ne pas dépasser leurs contours, et les couleurs dont elles sont revêtues, forment avec les ornements peints un ensemble éblouissant d'harmonie. Les compositions sont disposées sur des lignes droites et parallèles. Les personnages sont répétés comme la cadence des vers et le rythme de la musique. Leurs mouvements sont simples, lents et solennels ; on dirait la marche liturgique d'une cérémonie religieuse.

Et qu'on ne croye pas que ces lois hiératiques détruisent la vie et la beauté des figures. Les Egyptiens sont les artistes qui ont le mieux fixé la vérité typique des races humaines et des animaux. L'art traditionnel est un secours pour la médiocrité, sans être une entrave pour le génie. Phidias embellissait le vieux type de Minerve ; Giotto, en continuant les compositions de l'ancienne école, les perfectionnait, et son talent avait toute sa liberté dans les sujets nouveaux qu'il traitait comme le prouvent les peintures d'Assise. Le style égyptien invariable dans ses formes consacrées a eu ses époques de grandeur et de décadence, et l'envahissement du style grec et du style romain n'a pas été un progrès. Ses œuvres les plus belles sont les plus anciennes.

Les artistes égyptiens ont brillé à l'exposition universelle de 1867. Il nous est venu du Musée de Boulack, de grands personnages, dont les papiers très en règle, leur donnaient d'après les tables de Manéthon, quatre ou cinq mille ans d'existence. C'était le célèbre Schafra, un pharaon de la IVe dynastie, représenté en diorite, matière plus dure que le basalte, et les formes hiératiques de sa dignité royale n'affaiblissent pas son individualité. Puis venait un dignitaire de la Ve dynastie, Ra-em-Ké, en bois de cèdre et de mimoza, se promenant gravement le bâton à la main. Son regard était vivant et sa bouche parlante comme pour demander si, à notre époque, on l'eût fait aussi ressemblant. On voyait à la même exposition, les bijoux de la reine Haa-Hotep, la mère du roi Amosis, chef de la XVIIIe Dynastie, plus ancien par conséquent que Moïse. Son pectoral surtout était un chef-d'œuvre d'orfèvrerie, comme composition, délicatesse de travail et harmonie de couleurs. Les orfèvres de Paris, s'ils avaient été consultés, auraient certainement décerné la médaille d'honneur à leur confrère, décédé, il y a plus de

trois mille ans. Que n'aurais-je pas à dire encore des figures qui sont tracées au simple trait sur les papyrus, et qui, par l'élégance des proportions, la naïveté et la vérité des mouvements peuvent le disputer aux figures les plus gracieuses des vases grecs.

Pour moi, l'art égyptien est l'art le plus étonnant et le plus classique de l'antiquité. Je voudrais le voir étudié par les artistes chrétiens. L'imitation ne serait pas à craindre, tandis que l'étude de l'art grec sera toujours un danger : si elle forme le goût, elle trouble les sens, et elle exercera toujours une influence fâcheuse sur l'imagination.

Nous nous sommes un peu attardés en Égypte ; il faut se hâter, d'aller, en traversant la Phénicie et la Syrie, saluer, sur les ruines de Ninive, l'art assyrien qui est frère de l'art égyptien. Son élément religieux est plus simple. Ses monuments sont d'immenses palais où le grand Roi étale son orgueil et son luxe. Ses animaux symboliques, avec leurs figures humaines et leur ailes, rappellent les visions de Daniel. Entre l'Assyrie et l'Inde, l'art persan est comme un somptueux portique, tout éblouissant d'arabesques et d'étoffes précieuses. L'Inde qui peut avoir avec l'Égypte des ressemblances d'origine, lui est inférieure sous tous les rapports. Sa religion, égarée dans les rêves d'un panthéisme monstrueux, se formule en poèmes bizarres et en divinités toutes souillées de sang et de volupté. Ses temples qui étonnent d'abord par leur étendue et la richesse de leur ornementation fatiguent bientôt par la multiplicité des détails, et toutes leurs figures ont quelque chose d'impur et de diabolique. Du reste ces monuments sont bien moins anciens qu'on ne l'avait cru d'abord ; ils sont l'art d'une société en décomposition.

La Chine doit rabattre aussi de ses prétentions et renoncer à ses chronologies fabuleuses. L'art chinois est né sous la tente patriarcale, et son architecture primitive en offre la preuve. Il a créé les formes gracieuses de ses vases et de ses ornements, mais l'élément religieux l'a mal inspiré. Bouddha s'est incarné dans le type indigène, qui n'est pas un type de beauté. Ce qu'il a de plus remarquable, c'est la grosseur de son ventre, qui paraît être le symbole du repos éternel et du bonheur parfait. On ne voit pas mieux au Japon, quoique le peuple y soit plus artiste qu'en Chine; les dieux y semblent faits pour effrayer leurs adorateurs. Il est inutile de passer en

Amérique, où nous pourrions reconnaître, au Mexique, des traces de l'art indien et égyptien. Mieux vaut revenir en Europe, où nous trouverons nos ancêtres et nos modèles.

La Grèce est le pays du beau, la patrie de l'art. Comment ce petit peuple a-t-il produit tant de chefs-d'œuvre et rempli la terre de son nom? Pourquoi sera-t-il toujours parmi les nations le modèle du goût, le maître de l'éloquence et de la poésie. Les Grecs ont eu la passion de la gloire, et comme le beau en est le moyen et la forme, ils l'ont cherché et poursuivi en tout. Ils ont voulu les plus beaux dieux, la plus belle patrie, les plus belles fêtes, les plus beaux monuments, les plus belles armes, les plus beaux vases. Ils ont eu le culte du beau par amour de la gloire ; toutes leurs institutions publiques et privées tendaient à procurer cette gloire à l'individu comme à la cité. Ils lui sacrifièrent jusqu'à leur liberté, pour la conquérir à la suite d'Alexandre. C'est de l'art qu'ils ont reçu la gloire la plus durable.

Il est incontestable que leur religion vint de l'Egypte, mais elle fut simplifiée et modifiée par leurs philosophes et leurs poètes, qui la dégagèrent du symbolisme hiéroglyphique de Memphis et de Thèbes. Ils adoptèrent la forme humaine pour représenter Dieu et ses attributs. Ils créèrent les types de Jupiter, de Minerve et d'Apollon pour exprimer sa puissance, son intelligence et sa beauté. Cet anthropomorphisme, appliqué aux créations les plus secondaires, fut favorable au développement de l'art ; mais il l'entraîna dans le sensualisme, surtout lorsqu'à l'imitation des Egyptiens, ils déifièrent l'homme et confondirent les dieux avec les princes, dont ils leur prêtèrent les passions et les aventures.

L'élément social des Grecs était aussi très différent de celui des Egyptiens. Leur gouvernement ne fut jamais théocratique ; les prêtres n'y exercèrent aucune puissance. La royauté n'y fut que passagère et n'eut rien d'absolu. La Grèce était une confédération de cités jalouses de leur indépendance, ayant des lois et des institutions particulières, divisées quelquefois par l'intérêt, mais unies par la religion, le langage et le danger commun. Elles ne faisaient qu'un seul peuple, aux jeux Olympiques, lorsqu'elles accouraient toutes, pour décerner aux athlètes vainqueurs, cette simple couronne de feuillage qu'ils estimaient plus que tous les trésors. Ces grandes

assises nationales contribuèrent beaucoup au développement et à la perfection de l'art grec, parce qu'elles donnaient à l'élément individuel sa puissance. Rien ne pouvait mieux exciter l'enthousiasme et satisfaire l'ambition. La Grèce entière applaudissait le vainqueur qui devenait la gloire de sa patrie ; les poètes célébraient ses louanges et on lui dédiait des statues dans les temples. Les artistes le copiaient comme un type de grâce, de souplesse et de force.

Ces jeux publics favorisaient la beauté du corps déjà si remarquable dans la race hellénique. Les Grecs la cultivaient par tous les moyens ; ils soumettaient tous leurs mouvements au rhythme, à la mesure, et l'art devait régler l'ardeur du combat. Joignez à cela le ciel le plus pur, les horizons les plus nobles, les rivages les plus lumineux, les marbres les plus blancs, les matériaux les plus riches, et vous comprendrez comment l'art grec atteignit cette perfection qui lui mérite l'admiration de toutes les nations civilisées.

Pour bien étudier l'art grec, il faut en distinguer les époques, ses origines, sa grandeur et sa décadence. Il faut avant tout remarquer l'antagonisme de deux races qui étaient déjà en présence au siége de Troie et qui se personnifient dans les deux villes de Sparte et d'Athènes. Ces deux races ont leurs poètes et leurs artistes L'art dorien vient de l'Egypte et fleurit surtout dans l'école d'Egine. L'art ionien subit l'influence de l'Asie et triomphe dans l'opulente Corinthe. Ces deux arts se mèlent, se corrigent, se perfectionnent l'un par l'autre. L'art dorien conserve l'art ionien dans une élégante pureté. L'art ionien adoucit la rudesse de l'art dorien, mais finit par l'emporter, lorsque le luxe et la conquête amènent la décadence.

La grande époque de l'art grec est préparée par ses philosophes et ses poètes anciens. Orphée, Homère, Hésiode, Thalès, Pythagore Eschylle et Pindare inspirent les artistes dont le génie se résume dans Phidias. La Minerve du Parthénon préside aux splendeurs d'Athènes, victorieuse des Perses et enrichie de leurs dépouilles. Pericles éblouit son siècle par des fêtes et des chefs-d'œuvre. Mais bientôt la décadence commence ; la sagesse de Socrate et la philosophie de Platon ne peuvent l'arrêter. Les mœurs se perdent dans le luxe et le plaisir. Aspasie remplace la femme légitime, et les courtisanes servent de modèles aux artistes, comme les divinités, d'exemples aux pas-

sions. Le caractère héroïque des Grecs disparaît dans leurs guerres fratricides. L'or de Philippe prend leurs villes, et Alexandre les enchaîne à sa gloire. Pendant que ses généraux lui font de sanglantes funérailles et vont élever des empires en Egypte et en Syrie, les Gaulois pillent la Grèce et les Romains l'asservissent. Corinthe est incendiée et ses richesses ornent, à Rome, le triomphe des vainqueurs.

Il ne reste plus à la Grèce que sa gloire artistique et littéraire, mais où ne s'est-elle pas étendue! Quel pays n'a pas reçu les traces de son génie? Quel peuple ignore le nom d'Homère? La Grèce a envoyé des colonies à tous les rivages, elle a orné de ses villes les îles et les plaines de l'Asie; elle a civilisé la Sicile et le midi de l'Italie; elle a pénétré par Marseille dans les Gaules. Pergame, Smyrne, Ephèse, Antioche, Alexandrie, Syracuse, Agrigente et Naples furent ses filles, et Pompéï ressuscitée nous fait comprendre combien elles étaient belles. La Grèce a eu l'empire de l'art et Rome l'empire du monde. L'art grec est encore pour nous l'idéal du beau. Ses monuments et ses statues de la grande époque nous le montre dans toute sa noble simplicité. Ses lignes obéissent à la pensée de l'artiste plus qu'à la règle et au compas. Même dans sa décadence, il conserve ses qualités premières, cette mesure, cette sobriété, cette élégance qui le font distinguer entre tous. Il a même une certaine retenue jusque dans son sensualisme. C'est une belle païenne que le plaisir entraîne, mais que le vice n'a pas encore corrompue. Il faudrait la convertir et la baptiser.

Une des erreurs les moins contestées est de croire que les Romains n'avaient pas d'art national et qu'ils avaient seulement emprunté celui de la Grèce conquise, pour orner leurs temples et construire leurs grands monuments. Leurs écrivains ont voulu le persuader, en vantant le chaume d'Evandre, la cabane de Romulus, la vaisselle grossière de Numa et l'austère simplicité de la République.

L'histoire et l'archéologie soutiennent maintenant la thèse contraire et nous montrent que, plus de cinq cents ans avant le pillage de la Grèce, Rome avait déjà un art digne de ses hautes destinées. Les Romains n'étaient pas certainement artistes comme les Grecs; ils n'avaient pas la même passion du beau, mais ils avaient l'intelligence du grand, et tous les travaux qu'ils firent dès l'origine, pré-

sageaient les maîtres futurs du monde [1]. Pour devenir un peuple, les aventuriers enrôlés par Romulus avaient besoin d'une religion et d'un art. On sait qu'ils les reçurent des Étrusques, mais en simplifiant leurs dogmes et en corrigeant leur symbolisme sombre et bizarre.

L'Étrurie était une colonie asiatique, ayant des rapports d'origine avec l'Égypte et de commerce avec la Grèce. Ses villes formaient une confédération qui s'étendait jusqu'à la Campanie et qui entourait ainsi Rome de toute part. Rome reçut des Etrusques sa religion, son organisation sociale, ses premiers rois et de dures conditions, lorqu'elle fut soumise par Porsenna. C'est ce patronage et cette dépendance que les historiens et les poètes latins ont voulu cacher dans leurs fables, pour paraître descendre plus directement de Mars et de Vénus, par Enée et par Rhéa. Mais il est évident que toute la civilisation romaine vient de l'Étrurie. Rome, dans les premiers siècles, était une ville étrusque par sa constitution, ses fêtes, ses jeux publics, son industrie et ses monuments. C'était en Étrurie que les Romains allaient s'instruire et se former. L'Étrurie était pour eux comme une patrie qu'ils s'empressèrent de défendre contre les Gaulois. Après la défaite de l'Allia et la prise de Rome, ce fut aux Étrusques que les défenseurs du Capitole confièrent leurs dieux, leurs femmes et leurs enfants.

Les Étrusques furent donc leurs initiateurs et la découverte récente de leurs tombeaux nous fait comprendre les origines de l'art romain ; leur architecture rappelle l'art égyptien par la sévérité des lignes et l'élargissement des bases. L'ordre toscan plus simple, plus grave que l'ordre dorique fut adopté par les Romains, avec des éléments étrangers à l'art grec. La ligne droite et horizontale dominait chez les Grecs. Leurs colonnes supportaient des entablements, tandis que les Romains aimaient la courbe du plein cintre et des voûtes. Si les Grecs avaient l'amour de la gloire, les Romains avaient le culte de la patrie, et c'était à elle qu'ils consacraient tous leurs monuments. Ils les voulaient grands et durables, comme l'empire éternel qu'ils lui promettaient. Ils firent construire par des Étrusques le *cloaca maxima* et l'émissaire d'Albano que nous admirons

[1] *Causeries sur l'art. Un préjugé sur l'art romain*, par Beulé.

encore. Leurs premiers temples et les statues qui les ornaient, disparurent dans les désastres et les incendies de Rome, mais ils furent remplacés avec magnificence par les patriciens et les empereurs, jaloux de mériter ainsi la faveur populaire.

L'art romain était avant tout un art d'utilité publique ; il élevait des aquéducs, des cirques, des portiques, des thermes, des amphithéâtres. Il n'embellit la demeure des particuliers que quand ils se furent enrichis des dépouilles de l'univers.

L'influence grecque sur l'art romain devança la prise de Corinthe, les monnaies de la République se ressentent du voisinage de la Campanie et de la grande Grèce. Les as romains et les deniers consulaires offrent de très beaux types, supérieurs même aux types des monnaies impériales. La sculpture n'était pas négligée ; on consacrait des statues aux dieux et aux grands hommes, et les patriciens avaient dans l'atrium de leurs maisons, les images de leurs ancêtres. L'art n'était pas méprisé à Rome et abandonné, comme on veut bien le dire, aux affranchis et aux esclaves. Les plus nobles ne croyaient pas déroger en le cultivant. Fabius *Pictor* mérita son nom pour avoir entrepris et conduit à bonne fin, l'ornementation d'un temple. Le poète tragique Pacuvius, neveu d'Ennius, peignit aussi le temple d'Hercule. Les femmes mêmes ne dédaignaient pas la peinture, comme on le voit à Pompéï et comme le prouve la célèbre Lalla dont Pline nous vante le talent.

La conquête de la Grèce modifia certainement l'art romain et lui fit perdre sa simplicité, malgré l'opposition des vieux conservateurs. Il usa et abusa de l'ordre corinthien, mais il garda toujours cependant son caractère particulier qui se reconnaît dans tous les monuments que les maîtres du monde élevèrent partout, dans les Gaules, en Espagne, en Grèce, en Égypte, en Asie, et jusque dans les déserts de Palmyre. Les empereurs les prodiguèrent pour satisfaire leur orgueil et leurs fantaisies. Auguste revêtit Rome de marbre ; Néron la brûla pour la mieux rebâtir. Leurs palais, leurs arcs de triomphe, leurs statues se multiplièrent à l'infini ; mais ce luxe, cette profusion précipitèrent la décadence. Trajan voulut l'arrêter et renouveler l'art comme il restituait les médailles de l'ancien temps. Hadrien eut la passion des monuments et voyagea pour en voir et en construire ; tous ses pastiches archéologiques portent l'empreinte de sa

mollesse et se résument dans le type sensuel de son Antinoüs. Rome devint le centre des religions et des arts de tous les peuples. L'Orient surtout y apporta son infâme mythologie ; les cultes d'Isis et de Mithra furent en honneur, et tous les dispersés de la tour de Babel se réunirent pour constituer la Babel de tous les vices.

Vous le voyez, Madame, il y a un grand et long voyage à faire, des pyramides de l'Égypte à la Rome impériale. Ce voyage, je l'ai tenté autrefois, dans les musées et les bibliothèques lorsque j'étais savant, je veux dire membre de plusieurs sociétés savantes. Maintenant je ne suis plus qu'un solitaire, bien pauvre de souvenirs. J'ai beaucoup vu, mais j'ai peu retenu. Après tout, que disent toutes ces ruines, ces statues, ces pierres gravées, ces médailles et ces peintures des siècles écoulés. Elles disent : Gloire au Christ qui a vaincu ; car elles sont les trophées de sa victoire. Les arts anciens sont morts et ne peuvent revivre sans le Christ; le Christ est la voie, la vérité, la vie de l'art.

Combien de fois, au pied de la croix du Colysée, au milieu de ces grandes ruines qui me rappelaient les folies impériales, les jeux sanguinaires du Peuple-roi, et le martyre des chrétiens livrés aux bêtes, ai-je entendu au fond de mon cœur, ces paroles : Vanité des vanités ; tout est vanité, excepté craindre Dieu, l'aimer et le servir !

E. Cartier.

LA CAPPELLA GRECA

DU CIMETIÈRE DE PRISCILLE

—

DOUZIÈME ARTICLE *

—

CHAPITRE XXV.

LE SIGNE DU CHRIST DEPUIS CONSTANTIN (*fin*).

Avant de quitter ce long travail, résumons-le sous une forme nouvelle. Contemplons dans le passé, sans exclure le présent, le signe du Christ sur ses trois théâtres les plus solennels, l'Eglise chrétienne, la poitrine chrétienne, la tombe chrétienne. Apprenons à y bien distinguer et le nom du Christ et sa croix.

C'est au sépulcre même du Christ que les monuments nous montrent tout d'abord son signe planant au-dessus d'un édifice. Un sarcophage du quatrième siècle du cimetière du Vatican offre, au milieu des douze apôtres tenant la plupart l'Évangile de la main gauche et faisant le geste de l'acclamation de la droite, le tableau suivant. Une tour apparaît dans le fond, surmontée d'un dôme sur la clef duquel est dressée une tablette carrée. Cette tablette n'est marquée d'aucun signe; et l'exiguïté de ses proportions explique bien cette absence. Mais on la retrouve ailleurs, sur un dôme pareil, avec le monogramme constantinien. La tour en ce cas figure un baptistère, le lieu de la sépulture et de la résurrection du chrétien. Sur notre sarcophage, elle figure le tombeau glorieux du Christ. Deux femmes

* Voir le numéro d'Octobre-Décembre 1878, p. 376, et voir planche XII.

sont à côté qui, s'agenouillant, vont baiser les pieds du ressuscité. Lui debout, ayant les traits de l'éternelle jeunesse, leur fait un geste d'accueil, avançant son pied droit qu'elles baiseront en effet [1]. C'est la scène évangélique qui suit celle où l'ange, assis sur la pierre enlevée par lui de l'ouverture du sépulcre, a dit à Marie-Madeleine et à Marie, mère de Jacques et de Jean : *Je sais que vous cherchez Jésus qui a été crucifié; il n'est pas vi, il est ressuscité, comme il l'a dit.— Et elles sortirent du monument, saisies de crainte et dans une grande joie, courant annoncer cela à ses disciples. Et voici que Jésus se présenta à elles, disant : Je vous salue. Et elles s'approchèrent et embrassèrent ses pieds et l'adorèrent. Et alors Jésus leur dit : Allez, avertissez mes frères qu'ils aillent en Galilée : c'est là qu'ils me verront* [2]. En effet, derrière le Christ et les saintes femmes, en avant du tombeau, une immense croix diamantée, qui de ses bras couvre le tombeau même et le Christ, porte, sur sa branche supérieure, courte et donnant à cette croix l'air prononcé du *tau*, une couronne de laurier pareillement grandiose, dans laquelle est enchâssée un monogramme constantinien diamanté. Mystique image de la gloire du crucifié ! Les douze apôtres l'acclament, Pierre et Paul tenant la tête du sacré-collège. Deux colombes, représentant devant eux les deux Églises des Juifs et des Gentils, sont perchées sur les bras de la croix et contemplent le monogramme avec le regard fixe de l'extase. C'est la scène de l'Ascension complétant celle de la Résurrection, et la traduction de ce mot du récit de saint Luc : *Comme ils étaient attentifs à le regarder montant au ciel* [3], ou encore de ce mot de saint Pierre : *Les douleurs et les gloires subséquentes du Christ... en qui les anges désirent de regarder* [4].

La tour, qui est ici à l'arrière-plan et dont le signe est accusé sans être dessiné, apparaît au premier plan et dessinée de tous points sur le côté d'un autre sarcophage du cimetière du Vatican [5]. C'est un baptistère, on n'en doute pas, placé à côté d'une basilique [6]. Ce

[1] Aringhi, t. I, p. 311. — Ici pl. XII, 1.
[2] Matth., XXVIII, 8-10.
[3] Act., I, 10.
[4] I Pet., I, 11, 12.
[5] Aringhi, t. I, p. 319. — Ici pl. XII, 2.
[6] M. Martigny, p. 72.

pourrait bien être celui de la basilique du Sauveur, au Latran, tel qu'il existait du temps de Constantin. Devant lui, en effet, et devant la basilique, est le Christ qui, montrant le coq, dit à Pierre : *Le coq ne chantera pas aujourd'hui, que tu n'aies nié trois fois me connaître;* et Pierre, devant une autre basilique qui semble figurer la sienne au Vatican, montre de la main droite son visage prêt à affronter la mort, et tient de la main le rouleau de l'Évangile, signe de son autorité inébranlable, infaillible, comme pour faire entendre la parole immédiatement précédente du Seigneur : *Et toi revenu un jour de ton égarement confirme tes frères* [1]. Sur le devant du sarcophage, le Christ, assis, les pieds sur la voûte du Ciel, donne la Nouvelle-Loi à Pierre. Sur l'autre côté, où sont représentés peut-être les monuments constantiniens du Saint-Sépulcre, le Christ ressuscité arrête, en lui touchant le front de la droite, Madeleine qui, à genoux, ardente, les mains en avant, veut baiser ses pieds [2] ; et Moïse, figurant le Christ et Pierre, fait jaillir du rocher l'eau de la grâce et des sacrements. Pour revenir au baptistère, image du tombeau du Christ, tombeau et berceau spirituels des chrétiens, sa coupole porte au-dessus de la clef un grand monogramme constantinien du Sauveur : il est en relief sur une tablette carrée, qui est censée de bronze, sans doute, et resplendissant d'or. La porte très-haute de l'édifice est décorée de tentures repliées sur les côtés. Il me semble voir auprès les flots de ce peuple romain dont Prudence a dit :

« Ou il fréquente le tombeau qui est sous le mont Vatican où est cachée la cendre qui représente son fondateur digne de tout amour [3], ou il court à la demeure du grand Lateranus pour en rapporter, avec le chrême royal, le sacré signe Et nous doutons encore que Rome vous soit consacrée, ô Christ, qu elle ait passé sous vos lois, et que volontiers avec tout son peuple et ses citoyens les plus élevés elle ait déja étendu son règne terrestre par-dessus les astres du vaste pôle ! »

Aut Vaticano tumulum sub monte frequentat,
Quo cinis ille latet genitoris amabilis obses,
Cœtibus aut magni Laterani currit ad ædes,
Unde sacrum referat regali chrismate signum.

[1] Luc., XXII, 32, 34.

[2] Je ne vois pas d'autre sens à la scène. Ce ne peut être ici la femme infirme et courbée depuis dix-huit ans à qui le Christ *imposa les mains*. Luc., XIII, 11-13.

[3] Pierre.

Et dubitamus adhuc, Romam tibi, Christe, dicatam
In leges transisse tuas, omnique volentem
Cum populo et summis cum civibus ardua magni
Jam super astra poli terrenum extendere regnum [1]! »

Cette coupole que domine le monogramme du Christ fait bien comprendre la basilique au toit d'or, construite sur le tombeau de sainte Agnès par la fille de Constantin et qu'elle a décrite ainsi elle-même : « En cette demeure est célébré le nom du Christ qui seul a pu « vaincre la mort, habitante du Tartare, ayant été transporté jus- « qu'aux cieux, et seul a pu mener là son triomphe, faisant revivre « à nouveau son nom et son corps et tous ses membres retirés des « ténèbres de la mort et de l'aveugle nuit [2]. »

C'est là, à ma connaissance, la plus ancienne indication que nous ayons du signe du Christ au sommet d'un édifice sacré; et ce signe est celui de son nom. Nous savons qu'il était considéré en même temps comme le signe de sa croix, et appelé « Christ » et « croix » *Christus*, *crux*, par Prudence [3], « croix » et « Christ en son monogramme », *Crux... eloquitur... tanquam monogrammate Christum*, par S. Paulin [4].

Le plus ancien exemplaire peut-être qu'on mentionne de la croix proprement dite placée sur un édifice chrétien est celui de la merveilleuse basilique de Saint-Vital à Ravenne [5]. Construite par les architectes de Sainte-Sophie, aux frais en partie de Justinien, qui y est représenté avec l'impératrice Théodora et leur cour venant adorer le Christ, à l'instar des Mages, elle a été commencée sous l'évêque Ecclesius et consacrée l'an 547 par S. Maximien, son troisième successeur. Sur la mosaïque de l'abside du sanctuaire, S. Ecclesius est présenté au Christ, orné du nimbe cruciforme et assis sur le globe, par l'archange Gabriel, pendant que l'archange Michel présente le martyr S. Vital. Celui-ci offre sa couronne au Christ ; l'évêque, lui, offre son église. C'est un temple octogone, portant au centre une tour surmontée d'un toit en pyramide qui sert de piédestal à une

[1] *Contra Symmach.*, I, v. 583-590.
[2] Voir chapitre XVIII.
[3] *Contra Symmach.*, I, v. 486-8.
[4] Poema XIX, v. 618-9.
[5] Ciampini, t. II, tab. XIX. — Ici pl. XII, 3.

croix latine. On assure que celle qui figure aujourd'hui sur le monument date du monument lui-même. A coup sûr elle perpétue exactement son dessin antique. Quelle émotion j'éprouvais en saluant cette petite croix de fer qui, sur la maison de Dieu, a traversé en l'air plus de treize siècles, et qui est la sœur aînée, sinon la mère, de toutes les croix de nos baptistères, de nos toits d'églises, de nos clochers !

Ce que nous avons dit de son origine première, qui est le monogramme, et sa grande affinité avec la croix grecque d'avec laquelle le prolongement seul de la branche inférieure la différencie — prolongement si expressément distinct dans la croix stationale de Ravenne — nous oblige d'y reconnaître aussi le nom du Christ. Il apparaît dans le ciel, non plus seulement uni, comme sur le labarum de Constantin, mais identifié avec la croix ; et nous devons redire ici les deux mots de Prudence sur ce signe unique : « le Christ « marquait de son nom le labarum... la croix resplendissait ajoutée « au sommet des aigrettes. *Christus... signabat labarum... ardebat « summis crux addita cristis* [1].

Du signe du Christ que nous contemplons au faîte des temples matériels de Dieu, passons à celui que nous portons sur nos poitrines, nous ses temples vivants.

Nous avons vu le monogramme du Christ et la figure de sa croix tracés ensemble avec le saint-chrême sur le front des fidèles à la Confirmation, sous cette forme +, qui est le sceau du chrétien, la marque de son onction, celle de son nom. Une magnifique lampe de bronze, trouvée à Porto, dans les ruines de ce qui fut, croit-on, l'hospice fondé par Pammachius, l'ami de S. Jérôme, une lampe d'étrenne baptismale nous explique à merveille le sens du signe que nous allons voir descendre du front sur la poitrine [2]. L'extrémité, opposée au bassin où était la lumière, offre le cou contourné d'un dragon à bec d'aigle tenant une pomme, image du fruit défendu offert par le Serpent à Ève. Trois aigrettes, terminées par un cercle et une boule, ornent le derrière du cou, représentant, ce semble, les

[1] I *Contra Symmach.*, v. 436-8.

[2] *Bul etino*, 1868, tav. VIII, 1. — Ici pl. XII, 4. La lampe est à la Bibliothèque vaticane.

trois concupiscences par lesquelles le Prince du monde règne, et son triple sceptre infernal. Dans la tête du dragon est enfoncée la hampe d'un monogramme cruciforme sur lequel repose une colombe. Qui ne voit l'Esprit-Saint reçu à la Confirmation, et le saint-chrême étendu sur le front avec le signe du Christ et celui de la croix unis en un seul signe ? C'est par la puissance de l'onction de la Colombe divine apportant le rameau d'olivier sur les eaux baptismales du déluge, c'est par la vertu du nom du Christ et de sa croix que le chrétien va briser la tête de Satan. Il en a fait la promesse au moment du Baptême : il est armé, pour la tenir, à la Confirmation. L'Eucharistie, qui suivait ces deux sacrements dans l'initiation sacrée, les accompagne aussi sur cette lampe. Au côté opposé au dragon, un dauphin, symbole du Christ Sauveur, tient à la bouche le pain de vie, contre-partie du fruit de mort. La lampe est marquée sur chaque flanc d'un monogramme cruciforme, et sa lumière brille devant le Dauphin et l'Eucharistie. C'est l'image du fidèle *persévérant dans la doctrine des Apôtres et la communion à la fraction du pain et les oraisons* [1], à qui le Christ a dit, parlant à ses disciples : *Vous êtes la lumière du monde* [2]. Cette lampe baptismale, avec sa croix monogrammatique, démontre manifestement que le signe fait à la Confirmation sur le front des fidèles représentait le monogramme du Christ en même temps que sa croix.

Il faut mettre en regard de la lampe de Porto un monument non moins précieux, mais antérieur de deux siècles, que vient de nous rendre la Rome souterraine [3].

Une petite nécropole, créée en appendice à l'aire première du *cimetière de Calixte*, sous la persécution de Septime-Sévère, « une « mystérieuse cachette, *misterioso nascondiglio* [4], » ayant ses abords multiples dans le labyrinthe d'une arénaire attenante, et son escalier très-étroit n'aboutissant au sol qu'au moyen d'une échelle, a fourni, en douze morceaux, une pierre tombale portant cette inscription :

[1] Act., II, 42.
[2] Matth., V, 14.
[3] *Rom. sott.*, t. III, tav. XXVIII, 22 ; p. 353. — Ici pl. XII, 5.
[4] T. III, p. 349, tav. XLII, IV.

IANVARIA BENE REFRIGERA ET ROGA PRO NOS.

« Januaria goûte bien le rafraîchissement et prie pour nous! »

Qui est Januaria? On ne dit rien d'elle, sinon que c'est une des vierges prudentes de l'Evangile. Au-dessus de son épitaphe, on voit sa lampe ardente, dessinée, comme l'épitaphe, au poinçon : représentation grossière de la lampe de bronze plus ou moins délicatement moulée qu'elle a reçue en étrennes au baptême. La lampe est en forme de nacelle. A la poupe, une longue anse droite, courbée au bout en dedans, tient suspendue une tête d'homme, à oreilles d'âne, à moustaches de tigre. C'est l'image du démon que nous avons vu à la *cappella greca,* derrière les vieillards tentant Susanne. Tertullien, dans son *Apologétique*, XVI, et dans son premier livre *Aux nations,* XIV, parle d'une caricature du Christ faite par un païen devenu juif et blasphémateur de la Vierge dans la mesure où Voltaire le sera de Jeanne d'Arc [1]. Le Christ était peint avec des oreilles et des sabots d'âne, et cette légende : « Dieu des chrétiens, engen-« dré d'un âne, DEVS CHRISTIANORVM ONOKOETES. » M. de Rossi voit, non sans vraisemblance, une allusion à cette caricature dans la lampe de Januaria. Satan avait imaginé cette horreur : les chrétiens l'ont renvoyée de plein droit à Satan. C'est ce Satan à qui Januaria a renoncé au baptême. L'hiérarque — l'initiateur, l'évêque —, « tenant le catéchumène debout qui regarde vers l'occident et agite « ses mains tournées vers cette région, lui ordonne de souffler trois « fois contre Satan et de proférer des paroles de renonciation : trois « fois il lui propose cette renonciation, trois fois lui la profère. » Ainsi parle l'Aréopagite [2], qui ajoute : « Il le transporte alors vers « l'orient, et pendant qu'il élève les yeux et étend les mains vers « le ciel, il lui ordonne de se soumettre au Christ et à tous les « enseignements divins. »

La lampe de Januaria répond à la seconde partie de ce texte comme à la première. Le monogramme du Christ, X, inscrit dans un cercle,

[1] Les infamies des Juifs contre Marie remontent à la prédication de l'Évangile. S. Matthieu réfute déjà celles qu'on trouvera consignées dans le *Toledoth Jesu* du Moyen-Age.

[2] Dionisii Areopagitæ, *de Hierarch. eccles.*, cap. II, 11, 6. Cf. S. Cyril. Hieros., *Cateches.*, XIX, 4. *Patr. græc.*, t. XXXIII, col. 1068.

ayant sous ses branches le I, monogramme de Jésus, étendu horizontalement, et rappelant bien le denier baptismal, symbole de l'éternelle récompense, est sous la nacelle, à laquelle il est suspendu ou adhérent. Il semble la porter, comme ailleurs le Poisson, le Christ Sauveur, porte la barque de l Eglise. En tenant sa lampe, Januaria avait, suspendue à la main, la tête de Satan, comme Judith celle d'Holopherne devant le peuple de Béthulie : *Ecce caput Holophernis,* et elle glorifiait ainsi le nom de Jésus-Christ.

Allumée pour le Christ au baptême, la lampe de Januaria a été trouve allumée encore à cette heure suprême que le monde appelle la mort, et l'Evangile les noces. La voilà qui luit jusque sur sa tombe ; et la voix des fidèles, qui est celle du ciel même, adresse cette acclamation à la vierge prudente : « Goûte bien le rafraîchis-« sement, *bene refrigera !* »

Le rafraîchissement, c'est le festin des élus dans la lumière du Paradis. En 202 ou 203, vers le temps où Januaria expirait à Rome, la martyre Perpétue contemplait à Carthage, dans une vision, « un « lieu lumineux, et Dinocrate — c'était son frère — se rafraîchis-« sant, *video locum... esse lucidum et Dinocratem refrigerantem* [1]. » Les deux vases du rafraîchissement apparaissent aux côtés de la lampe fidèle de Januaria : à droite, le calice de vin ; à gauche, la burette d'eau chaude mêlée peut-être d'aromates, qui doit animer le vin, selon l'usage des anciens, dont témoignent les Catacombes.

Sur un marbre du cimetière de Cyriaque Vincentia, à qui on souhaite la paix, VINCENTIA IN PACE, est représentée assise tenant de la main droite une coupe en forme de *verre* qu'elle élève, et de la gauche un vase à anse qu'elle tient auprès d'elle [2]. Un fond de coupe, trouvé en 1743, fixé à un *loculus* du cimetière de Thrason — et qui, étant des deux côtés tout couvert d'un sang vif, a fait dire à Marangoni que ce *loculus* était celui d'un martyr — présente Avianon auquel on souhaite la vie, AVIANON VIVAS, tenant le *verre* de la droite, le vase à anse de la gauche [3]. Ailleurs on voit deux vases à anse à côté de deux *verres* [4] ; deux vases pareils et sept *verres* près de sept con-

[1] *Acta*, 8.

[2] Boldetti, p. 208, 36.

[3] Marangoni, *Cose gentilesche,* p. 374 ; R. P. Garucci, *Vetri,* XXXIII, 2, p. 170.

[4] Boldetti, p. 208, 37.

vives [1] ; trois convives servis par deux serviteurs tenant le *verre* et le vase à anse [2]. Ce vase pourrait contenir du vin ; mais il est bien plus naturel d'y voir le liquide chaud qui doit perfectionner le vin. Un arcosolium du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre présente en effet une scène d'agape — agape céleste assurément — où deux convives disent à deux servantes aux noms mystiques : « Irène (Paix), « donne-moi le liquide chaud, IRENE DA CALDA, — Agape (Cha- « rité), fais-moi le mélange, AGAPE MISCE MI [3]. » C'est ainsi que je vois la coupe de vin et le vase d'eau chaude parfois aromatisée, sinon l'amphore de vin, sur le marbre funéraire de Januaria, et que je comprends ces deux vases, sur la signification desquels M. de Rossi hésite. Si l'un désignait le vase d'huile des vierges, l'autre désignerait assurément la coupe du banquet céleste. Un des deux au moins, doit répondre au *refrigera* de l'épitaphe. En toute hypothèse donc, l'ensemble de cette composition offre un sens clair et certain. Januaria semble dire comme le chœur des vierges dont saint Méthode va composer l'hymne :

« Je me garde chaste pour toi, et tenant une lampe resplendissante, je viens au-devant de toi, ô Epoux ! — Tu es le distributeur de la vie, ô Christ ! Salut, Lumière sans soir ! Reçois cette acclamation. Le chœur des Vierges s'adresse à toi, Parfaite Fleur, Amour, Joie, Prudence, Sagesse, Verbe !... Des coupes remplies d'un doux nectar sont là. Buvons ! C'est le céleste breuvage, ô Vierge, que l'Epoux met devant celles qui sont appelées dignement aux noces [4]. »

Et nous, qui attendons à la porte des noces, nous murmurons avec les fidèles de la primitive Eglise cette invocation des saints, qui confond la théologie protestante :

« Januaria goûte bien le rafraîchissement et prie pour nous ! »

Je n'aurais pas suffisamment expliqué cette ravissante lampe de Januaria et sa descendante trouvée à Porto, si je ne citais ici, pour illustrer leur forme de barque et leurs détails fondamentaux, un texte justement célèbre de notre S. Hippolyte, qui a probablement connu Januaria à Rome :

[1] Aringhi, t. II, p. 185.
[2] Boldetti, p. 208, 40.
[3] Aringhi, t. II, p. 119.
[4] *Patrol. græc.*, t. XVIII,, col. 209.

« Mais pour nous qui croyons au Fils de Dieu, nous sommes persécutés et foulés aux pieds par ceux qui ne croient pas. Car les Eglises sont *les ailes des navires* [1], et c'est une mer que le monde où l'Eglise, pareille à un vaisseau en pleine mer, est battue de la tourmente, mais n'est pas détruite. Elle porte en effet le Christ, pilote expérimenté : et elle a aussi, au milieu des périls, le trophée contre la mort, puisqu'elle transporte avec elle la croix du Seigneur. Sa proue est l'Orient, sa poupe l'Occident, ses flancs le Midi (et le Septentrion) [2] : ses gouvernails sont les deux Testaments ; ses cordages tendus de toutes parts, c'est la charité du Christ étreignant l'Eglise ; elle porte avec elle un filet de lin, le bain de la nouvelle naissance faisant surnager ceux qui ont la foi, d'où viennent assurément ces brillantes choses ; elle a comme vent (πνεῦμα) celui qui descend du ciel, par qui sont marqués du sceau (σφραγίζονται) ceux qui croient à Dieu : elle a auprès d'elle des ancres de fer, les sacrés commandements du Christ, qui sont puissants comme le fer. Elle a des matelots de droite et de gauche qui, comme de saints anges, l'escortent : c'est par eux que triomphe et est gardée l'Eglise. Une échelle est au milieu d'elle, conduisant en haut jusqu'à l'antenne : image du signe de la Passion du Christ attirant les croyants à l'ascension des cieux. Il y a des observatoires (ὑψαρεῖ) en haut sur l'antenne : c'est la place des prophètes, des martyrs et des Apôtres se reposant dans le royaume du Christ [3]. »

Ailleurs S. Hippolyte résume ce splendide tableau de l'Eglise-navire en quelques lignes moins connues, mais non moins excellentes. Il dit, en commentant les Proverbes :

« Comme un navire faisant route sur la mer ne laisse derrière lui ni traces ni chemins, ainsi l'Église, vivant dans le monde comme sur une mer, ne laisse pas son espérance sur la terre, ayant sa vie déposée dans les cieux : elle passe vite, sans laisser de vestige de son passage. — *Et la trace du navire traversant la mer*, c'est-à-dire de l'Église qui est comme sur la mer en cette vie, étant gouvernée par son espérance dans le Christ au moyen de la croix [4]. »

Le Christ et la croix, c'est ce que S. Hippolyte aperçoit avant tout, après tout, dans la mystique barque : et c'est ainsi que la lampe, la petite barque lumineuse, de Januaria, ou celle trouvée à Porto, sont marquées tout d'abord au flanc de ce signe unique qui, phonétiquement, désigne son nom, et, graphiquement, sa croix.

Mais poursuivons notre sujet.

[1] Dont on lit dans Isaïe, XVIII, 1 : *Malheur à la terre, aux ailes de navire qui sont au-delà des fleuves d'Éthiopie*, passage que vient de citer S. Hippolyte.

[2] Le mot n'est pas dans le texte, mais a été évidemment omis par le copiste.

[3] *De Christo et Antichristo*, LIX, t. X, col. 777.

[4] Col. 621-24.

Voici sur des médailles, baptismales comme les lampes, ou, comme la médaille de sainte Geneviève, marquant une consécration au Christ plus spéciale que celle du baptême, le signe du Christ appendu au cou des chrétiens.

Une médaille de bronze du quatrième ou du cinquième siècle, de la grandeur d'un de nos sous, avec un trou pour la suspension, a tout le champ occupé par le monogramme constantinien [1]. Une seconde, ayant l'anneau de suspension au-dessus du disque de grand module, fait lire aux côtés du monogramme et au-dessous « *Leo in* « *Christo*, Léon dans le Christ [2] ».

I ☧ N
LEO

Une troisième ayant l'A Ω aux côtés du monogramme constantinien offre aux revers le portrait de l'inconnu qui la portait. Le trou de suspension de la médaille est fait sur sa poitrine et sur le bas du monogramme, qui est une des deux formes de la croix, comme si le pieux fidèle voulait dire expressément avec S. Paul : *Je suis attaché avec le Christ à la croix*, *Christo confixus sum cruci* [3]. Une quatrième sans anneau et non forée encore, ayant ainsi la forme d'un simple jeton, porte au revers du monogramme le nom du propriétaire :

VINA
NTII

« De Venant », c'est-à-dire, appartenant à Venant [4]. »

Mais une médaille du cinquième siècle ou plus récente, trouée en haut et suspendue au cou, nous offre en variante du monogramme la croix latine accompagnée au bas de l'A Ω [5].

A † Ω

[1] *Bulletino*, 1869, p. 44, 3.
[2] *Bulletino*, 1869, p. 44, 6.
[3] Gal., II, 9. *Bulletino*, 1869, tav. III, 6. — Ici pl. XII, 6.
[4] *Bulletino*, 1869, tav. III, 6.
[5] *Bulletino*, 1869, p. 44, 4.

Nous savons que cette croix contient le monogramme même ☩ ou X. C'est, l'origine sur une médaille, de notre croix pectorale.

Le plus ancien monument connu de la croix pectorale vient d'être retrouvé sur la poitrine d'un défunt inhumé dans la basilique constantinienne de Saint-Laurent [1]. C'est un bijou d'or admirablement ciselé, ayant un bel anneau de suspension, qui servait de clef à la croix, vraie boîte destinée à contenir des reliques. On appelait *encolpium*, du grec ἐγκολπίζω, *contenir dans son sein*, ces petits reliquaires faits en croix ou autrement, qu'on portait sur la poitrine. Celui-ci a deux inscriptions, l'une tracée d'un bras à l'autre de la croix, l'autre de haut en bas. D'un côté, c'est horizontalement le mot hébreu : *Emmanuel* écrit en lettres grecques, et verticalement la traduction latine de ce mot : « NOBISCVM DEVS, Dieu avec nous. » De l'autre côté, c'est verticalement cette moitié de vers pentamètre : CRVX EST VITA MIHI — les trois dernières lettres, qui n'ont pu trouver place, se lisant sur le côté —, et horizontalement l'autre moitié du vers : MORS INIMICE TIBI. On dit au démon : « La croix « est pour moi la vie : pour toi c'est la mort, o Ennemi ! ». Là, c'est un des noms du Sauveur, Emmanuel, répondant à son nom par excellence *le Christ* et à son monogramme ; ici, c'est le nom de la croix. Le bijou donc représente le Christ et sa croix tout ensemble. Ses deux inscriptions disent ses deux significations ; et il rappelle à point les deux épigrammes de S. Basile sur le signe du Christ :

« Fuis devant l'inscription que je porte, ô Barbare, ne m'importune pas ! Fuis Méchant qui n'es que méchanceté : sur moi Christ est écrit. — Fuis de mon cœur, ô Trompeur, fuis au plus vite, fuis de mes membres, fuis de ma vie... Je porte la croix dans mes membres, la croix dans mes démarches, la croix dans mon cœur : la croix c'est ma gloire [2]. »

Cette croix était portée par un romain dont le tombeau indique la richesse. Elle contient son monogramme qu'on n'a pu lire encore avec certitude. Il s'appelait peut-être THEODERICVS [3]. La croix pectorale, ornement spécial des évêques aujourd'hui, était alors portée à l'envi par tous les chrétiens. Les chrétiennes seules de nos

[1] *Bulletino*, 1863, p, 31. — Ici pl. XII, 7.
[2] Ci-dessus chapitre XXIV.
[3] *Bulletino*, 1863, p. 34.

provinces, où avec les anciens costumes se sont heureusement attardées les anciennes mœurs, en représentent encore la tradition.

Si on rapproche cette croix avec son anneau de l'ancre sous sa forme primitive, celle que nous offre un marbre du commencement du second siècle, au cimetière de Domitille, à l'entrée peut-être du sépulcre des Flaviens, *sepulc*RVM *Flavi*ORVM [1], on ne laissera pas que d'être frappé d'une certaine ressemblance de forme générale. Qui sait si les premiers chrétiens, avant de graver l'ancre sur le marbre, ne la portaient pas en or, argent ou pierre précieuse, suspendue par son anneau, et si ce n'est pas une des croix pectorales primordiales ? Aujourd'hui même cette ancre de *Domitille* pourrait bien, comme bijou, compter pour une croix ornementée ; et maintes croix, même antiques, ont au pied, comme support, et ornement ces volutes simples qui sont ici les crochets de l'ancre.

Mais qu'on n'oublie pas que cette croix figure le monogramme du Christ en même temps que sa croix ; et qu'on ne l'oublie pas en contemplant la croix gravée ou arborée sur nos tombes.

Nous savons que le plus ancien symbole sur les tombes chrétiennes, c'est le ☩ ou X, et qu'il représente le nom du Christ avant de représenter sa croix. L'an 327, on le voit ainsi sur l'épitaphe de Priscus, évêque de Nole :

☩ HIC. REQVIESCIT. SCE. ME ☩
PRISCVS. EPISC. IN. PACE
DPS. V. KL. MART. FL. MAXIMO. V. C. CON [2]

Mais déja il avait été tracé avec l'addition du *rho*, P, sous la forme du monogramme constantinien ☧, en qui on reconnaissait la croix sous une de ses deux formes. C'est de là que par le monogramme cruciforme, dit croix monogrammatique, il s'est acheminé à la croix simple, à la croix latine. Cette croix que l'on connaît seule aujourd'hui en Occident trahit manifestement son origine sur

[1] *Bulletino,* 1874, tav. I, 1; p. 17. — Ici pl. XII, 8.

[2] « Ici repose Priscus, évêque de sainte mémoire, en paix. Déposé le v des calendes de mars (25 février), Flavius Maximus, homme clarissime, étant consul. » Donati, *De' dittici degli antichi, profani e sacri, libri tre, coll' appendice d'Alcuni necrologi e calendari.* Lucca, 1753, CLXXXIII, 2.

les monuments de transition des cinquième, sixième et septième siècles. En voici deux exemples.

Sur la montagne de Vix qui domine Pothiéres, entre Dijon et Troyes, près du lieu où avait été rencontrée une inscription métrique datée de 461 ou 482, on vient de trouver une pierre tombale de 1 m. 10 de longueur, de 57 c. de largeur, ayant gravé aux deux tiers de sa longueur et de sa largeur un monogramme cruciforme qui ressemble à peu près à nos croix tombales. La branche supérieure seule porte au sommet comme une sorte d'ornement la boucle du *rho* P, les trois autres branches étant ornées de crochets. Des deux côtés de la branche supérieure, au-dessus des bras, on lit, moitié en grec, moitié en latin : « XPC — HIC EST, le Christ est « ici [1]. » C'est une citation non improbable de l'*Hymne avant le sommeil* de Prudence. Quoi qu'il en soit, on dit ici du sommeil de la tombe ce que le poète chrétien a dit du sommeil de la nuit, en sa belle prière du soir déjà citée :

« Quand donc, à l'appel du sommeil, tu gagnes un lit chaste, que la figure de la croix scelle ton front et la place de ton cœur. La croix chasse tout crime ; les esprits de ténèbres fuient la croix... O Serpent tortueux... va-t'en, le Christ est ici ! le Christ est ici, évanouis-toi !

Discede, Christus hic est,
Hic Christus est, liquesce.

Le signe que tu connais bien condamne tes cohortes. Si notre corps qui s'affaisse gît un moment couché, même dans le sommeil nous méditerons le Christ [2].»

On a cru voir sur la tombe de Vix la preuve que le défunt avait été enseveli avec l'Eucharistie. Il n'en est rien. Le Christ est ici non par son corps, mais par son nom, devant qui tout genou fléchit, même aux enfers ; et ce nom sur la couverture du lit fourni par la terre, comme sur le front de celui qui dort le premier sommeil, est dessiné de manière à offrir la figure de la croix. La croix, on la voit ; le nom on le lit : « le Christ est ici, CHRISTVS HIC EST. Le Christ, avec sa croix, garde la tombe contre l'infernal Serpent.

Cette tombe paraît être du temps environ de Clovis. En voici une

[1] *Revue de l'Art chrétien*, 1875, t. II, p. 25, article de M. E. Le Blant. — Ici pl. XII, 9.

[2] *Cathemerinon*, VI, v. 129-52.

autre de la fin du VIIe siècle et contemporaine de Charles Martel [1]. Elle a été trouvée à Mandourel, près de Durban, dans l'ancien diocèse de Narbonne. C'est celle de Trasemirus, nom qu'on rencontre chez les Visigoths d'Espagne. L'épitaphe gravée sur les rebords supérieur et de droite de la pierre se lit :

+ IN XPI NE OPATE HOMS PRO ANIMA TRASEMIRI QVIeVIT DE OC sæculo... CVIVS CORPVS jACEt IN HOC TVMVLO VIBAT CV XPO IN ETERNU AME.

« + Au nom du Christ, priez tous (*omnes*) pour l'âme de Trasemirus. Il a pris son repos de ce (siècle)... Son corps gît dans le tombeau. Qu'il vive avec le Christ éternellement. Amen.

Le signe + avant « au nom du Christ » nous indique bien qu'il est la marque de ce nom, en étant aussi celle de la croix. Il est gravé trois fois en grand sur la pierre tombale, non sans allusion à la Trinité qui nous a été révélée si expressément par le Christ ressuscité. Nous trouvons ces trois monogrammes ou croix sur la tombe de Caletricus, évêque de Chartres inhumé vers l'an 573 [2]. Deux colombes, représentant l'Église des Juifs et celle des Gentils, que nous avons vues aux côtés du monogramme constantinien sur un sarcophage du musée du Vatican, sont, à Mandourel, aux côtés du monogramme primordial ☧. Mais les trois croix équilatérales, aux branches légèrement pattées, sont portées sur une hampe, qui en fait des croix latines. Elles sont probablement à l'image des croix liturgiques, et notamment des croix stationales, du temps. Elles représentent d'une manière bien claire le monogramme du Christ et la croix du Christ, distincts et réunis ; et elles nous disent le double sens qu'il faut attacher à la croix de nos tombes chrétiennes.

Nous avons fini cette longue étude. Puisse-t-elle, en ajoutant quelque lumière à la science chrétienne, causer aussi quelque joie à la piété ! qu'elle contribue à nous rendre pleinement l'antique intelligence du signe du Christ et ces deux yeux avec lesquels les Pères

[1] M. E. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, t. II, p. 482, pl. 85. — Ici pl. XII, 10.

[2] *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, pl. 22, 139.

voyaient sa précieuse polyphonie, le nom du Christ d'abord, sa croix ensuite ! Comprenons ainsi le signe que nous portons sur nos fronts, que nous faisons sur notre corps, qui est tracé sur l'autel et sur les murs de nos temples, qui brille en l'air sur leurs dômes ou sur leurs flèches, qui repose sur la poitrine de l'évêque, de la femme chrétienne, du brave soldat, qui protége nos tombes. Que je le porte ainsi sur ma chair ; que je le contemple ainsi de mes derniers regards, que je le baise de l'effort agonisant de mes lèvres, que je le murmure des restes de battements de ma poitrine, que je l'entende sous la mort, une voix charitable disant au nom de l'Église : « Nous vous adorons, ô CHRIST, et nous vous « bénissons — car par votre sainte CROIX vous avez racheté le « monde [1] ; » et qu'ainsi ma cendre soit gardée sous ses ailes pour la résurrection !

Cependant je le salue avec nos chers poètes Prudence et Paulin, astres gémeaux du soir du siècle de Constantin, qui, en nous expliquant une fois encore sa double théologie, vont nous laisser tout le parfum de son baume.

Dans son *Apothéose*, Prudence adresse aux Juifs ce sublime et touchant discours :

« Tu blasphèmes, nation très-ingrate, ton Seigneur, le Christ !

Dis-moi, dis-moi de qui est le sang qui rend si solennelle la fête de ta Pâque ? Quel est enfin cet agneau d'un an, immolé au retour de chaque année, sacré pour toi, mais sacré en tant que bétail ? Il est insensé de le croire sacré ainsi, de marquer le haut des portes des maisons du sang d'un animal bélant, de s'ébattre dans les danses et de manger le pain azyme de la fleur de farine, alors que les mœurs fermentées sont gonflées du levain des crimes. Tu ne comprends pas, ignorant, que c'est notre Pâque que tu représentes et qu'avec les sillons prophétiques de l'Ancienne-Loi tu peins tout le mystère qui est renfermé dans la Passion véritable, Passion qui avec le sang défend notre front et oint notre maison corporelle en marquant du signe notre face !... Il est une vraie race d'Abraham sur la face de laquelle apparaît tout rouge ce sang déposé et inscrit, une race à qui, la foi n'en doute pas, Dieu s'est montré sur cette terre, un vrai Dieu émané du Père... C'est lui qu'avait vu d'abord la foi d'Abraham et que le Père avait promis autrefois comme devant être contemplé par nos yeux et reconnu vrai

[1] *Rituale romanum*, Ordo commendationis animæ — Oratio ad Dominum Jesum Christum, de singulis articulis Passionis ejus, dicenda a moriente, vel alio pro eo.

par la voix de la Loi, mais non de la Loi seulement : car quel alphabet déjà ne contient pas le Christ ou quelles sont les bibliothèques d'écrivains qui ne soient pleines de la louange du Christ et ne célèbrent dans des livres nouveaux ses miracles ?

Le style de l'Hébreu le préconise ; la richesse attique le préconise ; elle le préconise, elle troisième, la faconde de la langue d'Ausonie. Pilate ordonne sans le savoir : « Va scribe, explique en trois petites lignes quel pouvoir est attaché au « front de la croix : que le titre soit triple en trois langues. » Que la Judée lisant l'apprenne, que la Grèce le reconnaisse et que Rome, la dorée, ayant vénéré Dieu, l'apprécie. Tout ce que la trompette recourbée a de mugissements dans son airain creux, tout ce qu'un souffle immense secrètement concentré vomit de son, tout ce qu'une chaste lyre, tout ce qu'une cithare a de vibrations, ce que des syrinx harmonisés mêlent de notes sorties de tuyaux inégaux, ce que les antres faisant écho aux pasteurs rendent de voix célèbre le Christ, fait retentir le Christ : tout dit le nom du Christ, même les êtres muets qui animent des cordes saintes. O nom doux pour moi plus que toute chose, ma lumière, ma parure, mon espérance, mon secours, le repos certain de mes travaux, saveur caressante à la bouche, odeur suave, fontaine qui arrose, belle forme, pure volupté [1] ! »

[1] *Blasphemas Dominum, gens ingratissima, Christum*
Pascha tuum dic, dic, cujus de sanguine festum
Tam solemne tibi est ? Quis tandem cœditur agnus
Amiculus, sacer ille tibi redeuntibus annis,
Sed sacer in pecude? Stultum est sic credere sacrum,
Sanguine balantis summos contingere postes,
Lascivire choris, similaginis azymon esse,
Cum fermentati turgescant crimine mores.
Non sapis, imprudens, nostram te effingere pascha,
Legis et antiquæ prædictis pingere sulcis
Omne sacramentum retinet quod passio vera,
Passio quæ nostram defendit sanguine frontem
Corporeamque domum signato collinit ore ?...
Abraham genus est verum, cui sanguis in ore
Creditus inscriptusque rubet, cui visus in orbe
Haud dubitante fide Deus est, Deus ex Patre verus...
... Quem viderat Abræ
Prima fides nostrisque Pater promiserat olim
Perspiciendum oculis et Legis voce probandum.
Nec solum Legis : nam quæ jam littera Christum
Non habet, aut quæ non scriptorum armaria Christi
Laude referta novis celebrant miracula libris?
Hebræus pangit stylus, Attica copia pangit,
Pangit et Ausoniæ facundia tertia linguæ.

Pendant que Prudence, revenu de Rome et de Constantinople, exaltait ainsi en Espagne la croix et le nom du Christ, S. Paulin, disciple de S. Delphin, évêque de Bordeaux, et l'ami des Souverains-Pontifes, terminait l'an 404 son poëme sur la croix reconquise de son église de Nole. Nous l'avons dit : cette croix représentait à la fois les deux formes de la croix, étant un grand *tau* T, et ayant au pied le monogramme constantinien dans une couronne. Le voleur qui avait brisé le *tau* n'avait pu briser le monogramme. Une secrète puissance, une invincible terreur avaient arrêté son bras armé du fer contre ce médaillon ; et, tout ayant été rapporté par ce voleur lui-même, cédant au prodige, on admirait sur l'autel de la basilique « la vertu de la croix et le signe inviolable du Christ, »

Virtutem crucis et signum inviolabile Christi.

S. Paulin s'épanche alors en cette oraison :

« Maintenant, c'est à toi, vénérable croix de Dieu, que je m'adresse, et je conclurai ce discours d'actions de grâces par tes louanges. O croix, grande piété de Dieu, croix, la gloire du ciel, croix, l'éternel salut des hommes, croix, terreur pour les iniques, force pour les justes, lumière pour les fidèles ! O croix qui as donné à Dieu de servir sur la terre et à l'homme de régner en Dieu dans le ciel ! Par toi s'est manifestée la lumière de la vérité et a fui la nuit impie. Tu as détruit pour les Gentils devenus croyants les temples renversés des idoles. Tu es l'agrafe unissante

Pilatus jubet ignorans : « Y scriba, tripictis
« Digere versiculis quæ sit suffixa potesta,
« Fronte crucis, titulus sit triplex triplice lingua. »
Agnoscat Judœa legens et Græcia norit,
Et venerata Deum percenseat aurea Roma.
Quidquid in ære cavo reboans tuba curva remugit,
Quidquid ab arcano vomit ingens spiritus haustu,
Quidquid casta chelys, quidquid testudo resultat,
Organa disparibus calamis quod consona miscent,
Æmula pastorum quod reddunt vocibus antra,
Christum concelebrat, Christum sonat, omnia Christum
Muta etiam fidibus sanctis animata loquuntur.
O nomen prædulce mihi, lux et decus et spes,
Præsidiumque meum, requies o certa laborum,
Blandus in ore sapor, fragrans odor, irriguus fons,
Castus amor, pulcra species, sincera voluptas!

Apotheosis, v. 347-96.

de la paix, réconciliant l'homme par l'alliance du Christ Médiateur. Tu es devenue l'échelle de l'homme par laquelle il peut s'élever au haut des airs. Sois toujours la colonne des hommes pieux sois notre ancre pour que notre maison se tienne bien ferme, pour que notre flotte soit bien conduite, appuyant sa foi sur la croix ou de la croix recevant sa couronne [1]. »

Voilà comment nous devons appuyer notre foi sur la croix en y reconnaissant et le Christ médiateur et son instrument de médiation ; et cette foi complètement éclairée, voyant avec les regards de nos pères le nom du Christ dans sa croix, y verra pareillement autour cette couronne qui, en l'inscrivant un jour, s'étendait sur Jérusalem, du mont du Calvaire à celui des Oliviers et de l'Ascension. Cette couronne du signe du Christ que nous portons sur le front y deviendra un jour notre auréole.

Mais rentrons dans la *cappella greca*, après cette petite odyssée sous le signe du Christ, due au graphite de la chapelle : NAVIGI VIVAS IN ☧.

Disons ce que nous avons pu savoir de son histoire.

1 *Nunc ad te, veneranda Dei crux, verto loquelas*
Gratantesque tua concludam laude profatus.
O crux magna Dei pietas, crux gloria cœli,
Crux æterna salus hominum, crux terror iniquis,
Et virtus justis, lumenque fidelibus! O crux,
Quæ terris in carne Deum servire saluti,
Inque Deo cœlis hominem regnare dedisti!
Per te lux patuit veri, nox impia fugit.
Tu destruxisti credentibus eruta fana
Gentibus, humanæ concors tu fibula pacis,
Concilians hominem medii per fœdera Christi,
Facta hominis gradus es, quo possit in æthera ferri.
Esto columna piis tu semper, et anchora nobis,
Ut bene nostra domus maneat, bene classis agatur,
In cruce fixa fidem, vel de cruce nacta coronam.
Poema XIX, v. 716-30.

CHAPITRE XXVI.

HISTOIRE DE LA CAPPELLA GRECA.

Notre travail serait incomplet s'il ne comprenait une histoire de notre illustre chapelle. Pour les trois premiers siècles, il n'y a qu'à résumer ce que nous avons exposé. Pour les quinze autres, donnons à neuf les faits qu'il nous a été possible de recueillir.

Le cimetière de Priscille a été bâti dans un arénaire, sur le côté gauche de la voie Salare, au troisième mille environ de Rome. Cet arénaire appartenait à la famille réputée sénatoriale de Pudens, l'hôte de S. Pierre, ou à de riches époux juifs, Aquila et Prisca, les compagnons de S. Paul, liés d'amitié avec la famille. Cette Prisca, nommée encore Priscille dans le Nouveau Testament, ou une Priscille, qu'on tient pour la mère plutôt que pour l'épouse de Pudens, a donné le nom au cimetière. En face, de l'autre côté de la voie Salare, un nommé Ostrien, semble-t-il, fondait en même temps le cimetière qui portera ce nom, où était *la fontaine de Pierre,* où *Pierre baptisait*, où l'on vénérera *la chaire où Pierre siégea la première fois*. Mgr Crostarosa vient d'en retrouver et M. Armellini d'en reconnaître la chapelle [1]. Cet Ostrien dont le nom rappelle Publius Ostorius Scapula, propréteur de Bretagne, son fils, Marcus, et le chevalier Ostorius Sabinus qu'on rencontre sous Claude et Néron dans Tacite [2], n'était point sans relation avec la Priscille juive ou la Priscille romaine, puisqu'on a trouvé dans son cimetière ces inscriptions : AQVILIAE PRISCE IN PACE [3] — PRISCO PATRI BENE MERENTI IN PACE... IN SIGNO ☧ [4] — PRISCINO PVERO BENE MERENTI IN PACE..... Colombe ☧ Poisson [5]. Le souvenir de S. Pierre domine donc à la fois l'un et l'autre cimetière, et, par ces noms Aquila et Prisca, le souvenir aussi de S. Paul.

[1] *Bulletino*, 1876, p. 150.

[2] A., XII, 31, 38, 39; Ag., 14.—A., XII, 31; XIV, 48; XVI, 14, 15.—A., XVI, 23, 30, 33.

[3] Aringhi, t. I, p. 608.

[4] Boldetti, p. 85.

[5] P. 371.

Le noyau primordial du cimetière de Priscille se trouve, à quelques pas de la voie Salare, marqué par deux chambres sépulcrales, construites au bord d'un vaste couloir de l'arénaire, l'une en face, l'autre sur le côté d'un escalier qui paraît avoir été construit dès lors pour les desservir, et qui est venu à nous dans l'état du moins où il était à la paix de l'Église. A cette époque, cette seconde chambre prendra la forme d'une basilique et sera revêtue de marbre : la romaine Priscille et Pudens semblent y avoir reçu la sépulture. La première, toute tapissée jadis de feuillage en stuc très fin, est peut-être le monument d'Aquila et Prisca, inhumés là, à la manière des Juifs, c'est-à-dire déposés, étant embaumés et enveloppés de bandelettes, sur une table au fond de la chambre fermée. On n'a pas tardé à adosser au flanc de cette chambre, objet d'une vénération particulière, une chapelle pour la réunion des fidèles aux anniversaires des défunts ou en d'autres circonstances, l'église du cimetière de Priscille. Son sanctuaire a imité la forme cubique du Saint des Saints du temple judaïque ; il a été orné de peintures représentant les épreuves de l'Église à Babylone, les merveilles de sa délivrance par le Christ, les joies et la paix de la Jérusalem d'en haut [1]. Les filles de Pudens, les saintes vierges Pudentienne et Praxède ont vu ou fait exécuter ces peintures un peu après, sinon avant la persécution de Dioclétien.

Praxède dépose, vers le milieu du second siècle, un 19 mars, le corps de sa sœur dans la chambre de leur père. Le prêtre Symétrius, saisi chez elle, au mont Esquilin, au moment où il tenait une assemblée religieuse et martyrisé avec vingt-deux chrétiens, est déposé ensuite par Praxède elle-même, un 26 mai, dans l'église du cimetière, au fond de la nef, en face du sanctuaire. Cette église commence ainsi à devenir un Μαρτύριον, une Confession.

A quelques années de là, Praxède est déposée par le prêtre Pastor, lié comme Symétrius avec sa famille, auprès de son père et de sa sœur.

L'an 162, deux des sept fils de sainte Félicité, martyrisés avec leur

[1] J'ajoute ici pour la planche VII, 3, les dimensions de celle des Quatre Saisons qui subsiste seule du grand sujet des Saisons et du Bon Pasteur, couvrant la voûte et ses pendentifs. Le cercle qui l'enveloppe mesure en hauteur 0m51.

mère sous Marc-Aurèle, Félix et Philippe, après avoir expiré sous les bâtons, seront déposés au cimetière de Priscille. Il semble que c'est dans la chambre en forme de croix qui est au fond du couloir de l'arénaire, à côté de la chambre de Pudens et de ses deux saintes filles. Quelques restes de son revêtement de fin stuc et de sa décoration légère et gracieuse indiquent le second siècle. De nombreux graphites attestent l'affluence des visiteurs. Un monogramme constantinien marque leur passage au quatrième siècle ou un peu plus tard. Ce lieu, en un mot, présente les caractères d'un sanctuaire historique et d'une sépulture de martyrs ; et c'est à l'époque de Félix et Philippe qu'il s'adapte bien.

Dans le courant du second siècle ou dans le suivant, des chambres furent creusées dans le tuf, aux bords du grand couloir de l'arénaire, entre autres celle qui est à côté de la petite basilique présumée de Pudentienne et Praxède et qui porte à la voûte des traces d'un Bon Pasteur [1].

Au second siècle, au troisième peut-être, Obrimos inhuma, dans le bras gauche d'alors de la *cappella greca*, en face de l'entrée, Palladios et Nestoriané dont les épitaphes grecques ont donné son nom moderne et vulgaire à la chapelle.

Vers la fin du siècle, entre 275 et 283, la martyre Prisca, rapportée de la campagne romaine, du côté d'Ostie, par le pape S. Eutychien, fut inhumée, il nous semble, dans le bras droit, c'est-à-dire dans le couloir de l'entrée qui fut ainsi fermée. C'est donc à ce moment, et certainement c'est en ce temps que l'ancienne entrée de l'église étant condamnée, une nouvelle fut ouverte au fond du sanctuaire, en face de l'escalier de descente. Une grande basilique souterraine fut formée alors, ou ne tarda pas à l'être, avec l'ancien couloir de l'arénaire. Elle réunissait sur ses bords diverses chambres sépulcrales, les chapelles des saintes Pudentienne et Praxède, notre *cappella greca*, celle revêtue de feuillage en stuc où on est

[1] Le plan, planche I, ne les marque pas toutes. Il y en a une à droite de *D*, à côté de la petite chambre ornée de stucs faisant vis-à-vis à l'escalier, qui devrait porter la lettre de rappel H. C'est cette chambre, omise sur le plan, où la Commission d'archéologie sacrée a encastré dans le mur la plaque de marbre commémorative des fouilles et réparations portant la date de 1864.

porté à voir Aquila et Prisca, celle enfin qui se rapporte bien à Félix et Philippe.

L'entrée nouvelle de la *cappella greca* fut placée juste sous le buste de la statue de Nabuchodonosor dont elle supprima la colonne. Tout le reste des peintures fut religieusement conservé, mais avec quelques restaurations. A droite de l'entrée, le Christ qui vient au secours des trois Hébreux, restant intégralement ce qu'il était, les trois Hébreux furent repeints sur l'ancien enduit, c'est-à-dire à sec. C'est, à n'en pas douter, un simple rafraîchissement de cette partie du tableau effacée ou endommagée. L'Adoration des Mages, autant qu'on en peut juger par ses faibles restes, date aussi de ce temps pour son coloris aux tons verts. La peinture primitive aura été aussi restaurée. Ce petit et capital tableau devant se trouver maintenant au front du sanctuaire, à la place d'honneur, demandait à être bien visible à une hauteur qui est presque celle de la chapelle. Il avait pu souffrir déjà des infiltrations qui l'ont à peu près voilé pour nous, et rien ne s'explique mieux qu'une vivification de ses teintes à cette époque. Le dôme du centre de la croix, aux pendentifs duquel on aperçoit encore plus d'une Orante, paraît avoir reçu de même alors un remaniement de sa décoration première et plus ou moins la décoration dont nous voyons quelques restes.

Tout le soubassement de la chapelle, soit dans l'ancien sanctuaire sous les peintures, soit dans les absides, à la hauteur de la conque, fut décoré à fresque de grands caissons imitant un placage de marbre de couleur. Un feston composé de demi-rosaces, opposées par la convexité et croisées, courut dans l'ancien sanctuaire, au haut de la plinthe, sous le tableau du Christ et des Hébreux et sous celui de Susanne et de Daniel, ayant ici pour pendant, en face, une corniche en stuc. Un large filet courant, au milieu de la plinthe, sous le Christ et les Hébreux, fait ourlet autour du cintre de la nouvelle porte, et fixe bien à l'ouverture de cette porte même la date de tout ce système de décoration [1].

Le sol fut surbaissé d'environ 65 cent. pour le mettre au niveau de la grande église souterraine. Mais on laissa au-dessous du tableau de la délivrance de Susanne un banc en maçonnerie, utile au service

[1] Planche I, 4 ; pl. IV, 1.

liturgique, et dans l'intérieur de la niche carrée et sur les bords des deux niches circulaires, des restes du pavé, qui ont continué à marquer l'ancien niveau. La *cappella greca* retournée présentait ainsi les trois Hébreux et Moïse frappant le rocher, derrière la porte; les scènes de Susanne, le paralytique et peut-être Lazare, sur les côtés de la nef; les Saisons et le Bon Pasteur à la voûte; l'Adoration des Mages au bord de la coupole centrale; le sarcophage de Symétrius, si je ne me trompe, à la niche du fond; celui de Prisca, de même à celle de gauche; ceux de Palladios, enfin, et de Nestoriané à celle de droite. C'est l'état où devait être l'église du cimetière de Priscille à la fin du IIIe siècle; et c'est celui où les pèlerins du VIIe paraissent avoir trouvé les lieux.

Durant les trois premiers siècles, dans le suivant peut-être, un Aquila ou un Aquilinus, ou une Aquileia paraît avoir été inhumé dans la *cappella greca* ou aux alentours. C'est ce qu'indique le fragment.

AQVI

trouvé là. Il ne peut cadrer qu'avec trois ou quatre autres familles romaines, qu'on n'y rencontre pas, tandis que la famille d'Aquila y était, nous en sommes certains. Un

PVDENS FELIX

fut inhumé dans l'étage inférieur du cimetière. L'escalier de cet étage part de la grande église souterraine, à côté de la petite basilique, qui nous semble avoir été la sépulture de Pudens.

A la fin du troisième siècle, le cimetière de Priscille entre dans une nouvelle phase. Il devient le cimetière papal. Les papes du premier et du second siècle avaient tous reposé autour de saint Pierre, au cimetière du Vatican. Ceux du troisième, à commencer par saint Zéphyrin, à finir par saint Miltiade, furent déposés, la plupart, au cimetière des *Cæcilii*, auquel a donné son nom saint Calixte, qui l'a organisé, non loin des *Catacombes*, où ont reposé ensemble, quelque temps après leur martyre, et où reposent de nouveau à ce moment, saint Pierre et saint Paul. Les prédécesseurs de Miltiade, Marcellin et Marcel, martyrisés par Dioclétien, ouvrent, à la fin du troisième siècle et au commencement du quatrième, le série des six papes qui,

pendant un siècle et demi, apporteront leurs dépouilles mortelles au cimetière de Priscille.

Le *Liber Pontificalis* ayant dit que le pape Marcellin fut décapité avec Claudius, Cyrinus et Antonin, ajoute : « Et après cela, par or-« dre de Dioclétien, les corps saints restèrent étendus sur la place « trente-six jours, pour servir d'exemple aux chrétiens. Puis le « prêtre Marcel recueillit ces corps la nuit, assisté de prêtres et de « diacres, récitant des hymnes, et les ensevelit sur la voie Salare, au « cimetière de Priscille, dans le *cubiculum clarum* (la chambre « claire), lieu public jusqu'à ce jour... en une crypte, auprès du corps « de saint Crescention, le VII des calendes de mai [1]. » Le même *Livre pontifical* dit du prêtre Marcel devenu pape : « Il pria une matrone « nommée Priscille, et il fit le cimetière de Novella, *hic fecit cymete-« rium Noille*, sur la voie Salare [2]. » Ce cimetière, situé sur la droite de la voie Salare, entre le cimetière de Priscille, auquel il fait face, et le cimetière d'Ostrien, situé sur la gauche de la voie Nomentane, était tout à fait distinct du premier, auquel il est maintenant réuni. C'était son appendice ou plutôt son supplément nécessité par les circonstances. Le pape Marcel « s'occupa, dit bien M. Marucchi, de « réorganiser l'Église après la persécution, pendant que durait en-« core la confiscation des cimetières et des édifices chrétiens. Il est « donc naturel qu'il ait été obligé d'établir d'autres lieux de sépul-« ture pour remplacer ceux que retenait le fisc [3]. » C'est ainsi que le pape Marcel fonda cette annexe du cimetière de Priscille ; et c'est une Priscille nouvelle, appelée pour ce Novella — d'après Blanchini, n'hésitant pas à l'affirmer [4] —, qui, propriétaire du sol et faisant plus ou moins les frais de l'établissement, lui donna pour nom ce

[1] *Patr. lat.*, t. CXXVII, col. 1467.

[2] M. S. de Berne, 408. Le ms. 5140 de Paris porte *cymiterium nobile*, leçon venue de la précédente et due à un copiste inintelligent et téméraire. Les autres ms., ayant perdu la leçon primitive, lisent simplement *hic fecit cymiterium* ou *cymeteria via Salaria*. Avec la leçon *Noille* communiquée à la *Conférence d'archéologie chrétienne à Rome*, du 26 mars 1876, « M. l'abbé Duchesne a trouvé la notice historique de ce cimetière de Novella, » dit le procès-verbal fait par M. Marucchi. *Bulletino*, 1877, p. 67.

[3] Procès-verbal. *Ibid.*

[4] In *Lib. Pontif.* Marcellus.

qui paraît être son surnom à elle-même. Cette troisième Priscille se rattache manifestement à la Priscille romaine et à la Priscille juive que nous trouvons au cimetière contigu, autour de la *cappella greca*. Les mêmes noms des deux côtés de la voie Salare indiquent le même domaine ou deux domaines dans la même famille. Comme pour aider à cette identité, que nous ne pouvons préciser davantage, voici que le Pape Marcel, fondateur du cimetière de Novella, fut — la confiscation des cimetières étant levée, paraît-il, au moment de son martyre — déposé au cimetière de Priscille. « La bienheureuse Lucine, dit le « *Livre pontifical*, recueillit son corps et l'ensevelit dans le cimetière « de Priscille, sur la voie Salare, le VII des calendes de février [1]. »

L'antique église du cimetière de Priscille ne pouvait, au milieu de ces événements, ne pas recevoir des marques d'une vénération spéciale.

Le pape de la paix de l'Église, qui a vu Constantin élever en plein ciel des basiliques ou maisons royales sur les cryptes des martyrs, pour servir de vestibules triomphaux à leurs sépulcres, saint Sylvestre sera déposé dans une basilique de ce genre, construite au-dessus du centre primordial du cimetière de Priscille, c'est-à-dire au-dessus environ de cette grande église souterraine, devenue insuffisante, où s'ouvrent comme des chapelles la crypte de Priscille, Pudens, Pudentienne et Praxède, celle d'Aquila et Prisca, celle enfin de Symétrius et Prisca, qui est, croyons-nous, notre *cappella greca*, l'aînée vénérable de ces plus libres et plus vastes sanctuaires. Cette basilique sur terre portera le nom de saint Sylvestre dont elle est peut-être l'ouvrage. Ses prédécesseurs Marcellin et Marcel, les deux frères Félix et Philippe, fils de la mère aux sept enfants martyrs et martyre elle-même, de cette Félicité que Rome considère comme un de ses puissants patrons [2], et les cendres d'un groupe considérable de martyrs anonymes y ont été transportés ou vont l'être pour la consacrer et recevoir un culte plus digne que dans leurs cryptes souterraines trop modestes. Félix et Philippe et les martyrs anonymes sont sous le maître-autel. A droite est le pape

[1] *Patr. lat.*, t. CXXVII, col. 1481.

[2] FELICITAS CVLTRIX ROMANARVM — SANCTA MARTYR MVLTVM PRÆSTAS, paroles de l'inscription accompagnant son image, dans son oratoire près des Thermes de Titus. *Bulletino*, 1869, p. 45.

Marcel avec saint Marcellin, sans doute ; à gauche de saint Marcel est saint Sylvestre. Il a été rejoint par saint Libère, fondateur de la grande basilique de Marie et martyr des Ariens. Saint Sirice qui a inspiré Théodose, comme saint Sylvestre a fait Constantin, et saint Célestin qui a proclamé Marie Mère de Dieu à Éphèse, déposé le blasphémateur Nestorius à Constantinople, envoyé des missionnaires en Irlande, viennent rejoindre saint Sylvestre près des saints martyrs. Tous, martyrs et confesseurs, en ce glorieux monument, disent à la terre et au ciel la résurrection première des saints et leur règne de mille ans avec le Christ, enfin inauguré dans le monde.

Dans le courant du quatrième siècle, un visiteur traça au minium et en caractères romains, au bas de la fresque représentant le Christ qui apparaît à l'appel de Susanne, tentée et menacée par les juges infâmes d'Israël, cette acclamation qu'on lit encore et sur laquelle nous avons tant disserté :

NAVIGI VIVAS IN ☧ [1].

« Navigius vis dans le Christ ! »

On peut juger du concours des Romains et, en particulier, des grands de Rome au cimetière de Priscille, par la richesse exceptionnelle de ses décorations et par ses objets précieux. Les plus belles intailles, les plus beaux camées viennent de ce cimetière [2] ; on y a rencontré des émaux nombreux [3]. Une piastre de bronze, du troisième ou du quatrième siècle, a offert les bustes de saint Pierre et de saint Paul [4], dont les souvenirs étaient si particulièrement vivants en ces lieux. Ces Mages qu'on voit à l'entrée du sanctuaire primitif de la *cappella greca*, apportant leurs magnifiques présents, semblent vraiment avoir inspiré les hôtes ou les visiteurs du cimetière de Priscille.

[1] L'acclamation est antique ; et on peut se demander si ce monogramme, dit *constantinien*, ne serait pas antérieur à Constantin. Il aurait alors un prix nouveau et des plus rares. La restauration de la chapelle à l'endroit où il est tracé paraissant être de la fin environ du IIIe siècle, il ne serait cependant, même en cette hypothèse, que des premières années du IVe siècle.

[2] M. de Rossi, *Rom. sott.*, t. III, p. 581. — Cf. Boldetti, p. 496.

[3] *Rom. sott.*, t. III, p. 601.

[4] *Ibid.*, p. 597.

Le pèlerin qui, de 625 à 638, fera le tour des cimetières de Rome, sortant de celui des *Jordani*, où reposent trois des fils de sainte Félicité, Vital, Martial et Alexandre, en face, sur la voie Salare, de la basilique de Sainte-Agnès qui est sur la voie Nomentane, à l'autre bout d'une voie rectangulairement transversale, écrira :

« Ensuite on monte de la même voie (Salare) à l'église de saint Sylvestre. Là repose une multitude de saints : d'abord saint Sylvestre, pape et confesseur, et à ses pieds, saint Sirice, pape, et à droite, Célestin, pape, et Marcel, évêque ; Philippe et Félix, martyrs, et une multitude de saints sous l'autel majeur ; et dans une crypte (*spelunca*) Crescentius, martyr ; et dans une autre, sainte Prisque, martyre, et Fimitis (*lisez* Symétrius) repose en un cubiculum près de la sortie (*in cubiculo quando exeas*) ; et dans une autre, sainte Potentienne (Pudentienne), martyre, et Praxède. »

Le second pèlerin, dont l'itinéraire a eu lieu de 648 à 682, écrira avec moins de précision que le premier, mais en le confirmant pleinement :

« Ensuite la basilique de Saint-Sylvestre, où il gît, recouvert d'un tombeau de marbre, et les martyrs Célestin, Philippe et Félix. Et là même CCCLXV martyrs reposent dans un seul sépulcre. Et près de là Paul et Crescentianus, Prisca et Semétrius, Praxède, Potentienne reposent [2]. »

En ce temps-là, on célébrait encore chaque dimanche le saint sacrifice dans les cimetières chrétiens. Jean III, pape de 560 à 563, décréta que le Latran, c'est-à-dire le palais pontifical, fournirait à cet effet les oblations, les pains, le luminaire [3]. Sergius I, qui a siégé de 687 à 701, étant simple prêtre, du titre de Sainte-Susanne, montrait un grand zèle à célébrer non seulement dans le cimetière dépendant de son titre, mais dans les autres : *per cœmeteria diversa solemnia impegre celebrabat* [4]. Ce zèle est signalé : donc il était rare. Grégoire III, fait pape en 731, rétablit la célébration trop négligée du saint sacrifice dans les cimetières, mais ne la rendit obligatoire que pour les anniversaires des martyrs. Le Latran en faisait toujours les frais [5]. On voit par ces traits quelle a dû être l'histoire de la

[1] *Ibid.*, t. I, p. 176.
[2] *Ibid.*, p. 177.
[3] *Lib. Pontif.*
[4] *Ibid.*
[5] *Roma sott.*, t. I, p. 219.

cappella greca du quatrième siècle au neuvième. On ne trouve pas, d'ailleurs, ni par les textes, ni par des indices archéologiques, qu'elle ait été l'objet de réparations de la part des papes qui, du sixième au neuvième, n'ont cessé de faire des travaux dans les catacombes. Les tremblements de terre, l'action du sol et du temps et les barbares ont ménagé la *cappella greca*, qui nous est arrivée, en somme, avec son excellente construction de la fin du premier siècle ou du commencement du second, et son remaniement et rafraîchissement de la fin du troisième. Le stuc seul de sa voûte est tombé. Cette église du cimetière de Priscille, la plus ancienne qui soit restée des cimetières chrétiens, est aussi une des dernières que la piété, aux prises avec la nécessité, ait consenti à abandonner. C'est saint Léon IV, pape de 847 à 855, qui en a retiré les corps saints et y a fait cesser le culte.

Depuis 618, les papes, contraints par l'état de la campagne romaine qui, au milieu des calamités publiques, devenait déserte et ne pouvait plus assurer le respect ni même l'existence à certains sanctuaires, avaient transporté d'époque à époque les saintes reliques dans les basiliques urbaines. S. Léon IV, qui créa la Cité léonine pour protéger le tombeau de S. Pierre, fit la dernière grande translation. Elle s'étendit à divers cimetières dont ceux de St-Calixte, de St-Sébastien, de Prétextat sur la voie Appienne, et celui de Priscille sur la voie Salare. « Le bienheureux pape, pour « l'honneur de Dieu, avec la plus grande application et la plus « grande affection de cœur, rassembla admirablement dans l'in- « térieur des murs de la Ville de nombreux corps de saints qui « gisaient ignorés... Aquilinus, Aquila et Prisca, Narcisse (*martyr* « *avec Crescention*) et Marcellin, Felix et Simétrius... Marcel.... « Pudentienne... et la tête de la très sainte vierge Praxède, les « plaçant et les enfermant également tous sous le saint autel [1]. »

Les corps d'Aquila et de Prisca et celui de Prisca la martyre furent transportés à l'église de l'Aventin qui, dans les documents des quatrième, cinquième et sixième siècles, a le nom de *titulus Priscæ* ou *S. Priscæ,* et au commencement du neuvième, dans la vie de S. Léon III, celui de *titulus beatorum Aquilæ et Priscæ*. C'était le

[1] *Vitæ Pont. Patr. lat*, t. CXXVIII, p. 517.

lieu de la maison d'Aquila et Prisca, où ils avaient reçu S. Pierre et S. Paul. Au dix-septième siècle, Panciroli signale dans cette église de Ste-Prisque la présence de ces trois corps saints d'Aquila, Prisca et la martyre Prisca [1]. Des parcelles des corps d'Aquila et Prisca avaient été envoyées en Allemagne en 887, avec la déclaration qu'elles appartenaient aux compagnons de S. Paul. On en trouve également à Rome dans les églises de Ste-Cécile et de St-Thomas *in Cenci* [2]. Aquilinus n'avait probablement pas été séparé d'Aquila et des deux Prisca. La translation de la vierge Prisca avec Aquila et Prisca, dans leur ancienne maison changée en église, indique bien, d'ailleurs, qu'elle était de leur famille.

Au dix-septième siècle, on montrait les reliques de Symétrius et de ses compagnons aux *Quatre-Saints-Couronnés*, l'église dont était titulaire S. Léon IV, étant cardinal, et qu'il se plut à enrichir de corps saints, étant pape. On en montrait encore à St-Sylvestre, au champ de Mars [3].

Les reliques de Pudens sont signalées, par Piazza, en 1713, à Sainte-Susanne et à Saint-Pierre [4].

C'est S. Pascal Ier qui le premier avait fait la translation des corps des saintes Pudentienne et Praxède, les déposant dans la crypte de la splendide basilique construite par lui, vers l'an 820, sur l'emplacement de la maison de Ste Praxède. Mais une partie du corps de Ste Pudentienne et la tête de Ste Praxède avaient été laissées à leur ancien tombeau du cimetière de Priscille. S. Léon IV acheva la translation, comme l'indique l'auteur de sa Vie. Vers le XIIe siècle, un bel autel en mosaïque et une magnifique peinture qu'on voit encore, furent exécutés au devant du tombeau. La peinture représente la Vierge Orante, tenant de la main gauche une fleur qui est son Fils. De ce côté est Ste Pudentienne, dont on lit le nom; de l'autre Ste Praxède. Elles portent chacune une couronne dont elles font hommage à la Mère de Dieu [5]. Les deux corps furent retrouvés

[1] *Tesori nascosti dell' alma celtà di Roma.* In Roma, 1625, indice delle Reliquie de' Santi.

[2] *Bulletino,* 1867, p. 45.

[3] Panciroli.

[4] *Emerologio di Roma,* 1713, p. 339.

[5] M. Perret, t. III, pl. XIII, a donné une admirable copie de cette peinture.

dans la crypte, avec des indices authentiques, sous Benoît XIII, en 1729. On les remit, en 1735, dans leur sarcophage orné de simples strigiles, et qui paraît être leur sarcophage primitif. Il est dans la Confession, à droite en regardant l'autel ; et on y lit l'inscription moderne :

CORPVS S. PRAXEDIS — CORPVS S. PUDENTIANÆ.

A l'entrée de la Confession est cette inscription :

Sanctarum Virginum,
Pudentianæ ac Praxedis sororum corpora
Ex cœmeterio Priscillæ a Paschali I sub ara maxima
In antiquis hujus Ecclesiæ cryptis reconditæ
Sedente Benedicto XIII
In sacræ absidis restauratione a. MDCCXXIX
Communi omnium lætitia inventa
Certaque ratione recognita et signis munita
In urna inferiori
Solemni ritu ac pompa reposita sunt
Anno R. S. MDCCXXXV.

Une partie du corps de Ste Pudentienne avait été remise dans l'église qui fut la maison de son père et la sienne et la cathédrale de S. Pierre, *l'église Pudentienne*, appelée de Ste Pudentienne. Ce trésor fut retrouvé au commencement du XVIIIe siècle. Il enrichit aujourd'hui le tombeau du maître-autel.

Le cimetière de Priscille fut bientôt oublié. Il restera enseveli sept siècles. Un accident, tel que le tremblement de terre de 897, qui renversa la basilique souterraine de Sainte-Pétronille [1], jeta bas, si ce n'était déjà fait, tout le revêtement de stuc des deux voûtes spacieuses de la *cappella greca*. Les terres, arrivant de la grande église souterraine où l'escalier et les deux lucernaires les versaient d'en haut, et les gravois de tout genre envahirent la chapelle. Charriées en talus jusqu'à la niche du fond, ces matières s'élèveront du tiers aux deux tiers de sa hauteur. D'Agincourt a dessiné, à la fin du dernier siècle, une coupe longitudinale de la chapelle, ainsi encombrée, qui nous représente ce qu'elle a été durant près de mille

[1] *Bulletino*, 1874, p. 74.

ans, jusqu'au milieu de notre siècle. Après la découverte inattendue, le 31 mai 1578, d'un coin du cimetière d'Ostrien, sous la vigne de Sanchez, maintenant du collége irlandais, à la droite de la voie Salare, qui fut le principe de la découverte des catacombes, Baronius, le dominicain Ciacconio et de Wingh, gentilhomme de Louvain, dans l'enthousiasme de l'événement, ne tardèrent pas à explorer le cimetière, situé très-près de là, à gauche de la voie, sous la vigne de Cuppis. Baronius et Ciacconio le reconnurent pour le cimetière de Priscille ; de Wingh en leva le plan, en lui donnant son vrai nom ; et Ciacconio dessina les peintures de six chapelles voisines de la *cappella greca*, dont celle de la Vierge [1]. Il n'est guère douteux qu'ils virent tous trois la *cappella greca*. Si Ciacconio n'en dessina rien, c'est qu'il n'y trouva de reconnaissable que les petits sujets de Moïse et des trois Hébreux, et peut-être de l'Adoration des Mages ; que les deux grands sujets de Susanne étaient en partie recouverts d'énormes taches de poussière et d'humidité et inexplicables ; et que des compositions mieux conservées et plus intelligibles eurent la préférence de son crayon.

Il en fut de même de Bosio. Il a visité la *cappella greca* où nous trouvons sa signature. Lui qui a dessiné tant de peintures du cimetière de Priscille, il n'a rien pris de cette chapelle, non plus que du cubiculum de la Vierge. L'état plus ou moins fruste des peintures de ces chambres et l'embarras où il a dû être de les interpréter lui a fait porter son choix ailleurs. Il a dessiné, entre les deux, la chambre où l'on voit à la voûte le Bon Pasteur et celle où l'on a cru voir l'Annonciation.

Les archéologues romains des dix-septième et dix-huitième siècles Severano, Boldetti, Marangoni, Blanchini, Bottari, Marini, ne se sont pas arrêtés à la *cappella greca*. Elle a en retour vivement attiré l'attention de Seroux d'Agincourt qui y a déposé sa signature avec ces deux dates 1782, 1786. Il en a dessiné [2] le plan par terre ; la coupe transversale et la vue du côté de la délivrance de Susanne ; un fragment d'une des trois bordures semi-circulaires de stuc ; un fragment de la corniche de la plinthe régnant au-dessous de la

[1] Ses dessins sont à la Bibl. Vatic., n° 5409.
[2] T. VI, pl. IX.

tentation de Susanne; les deux tableaux de Susanne, moins la partie supérieure des deux vieillards et de Susanne, dans le premier, et de Susanne à côté de Daniel, dans le second, qu'il a trouvée effacée sous les taches; le Christ et les trois Hébreux; Moïse frappant le rocher, moins le palmier — deux sujets qu'il a rapprochés arbitrairement sur son dessin —; et enfin, la conque de l'abside du fond. Il est évident que d'Agincourt appréciait fort, au point de vue de l'art, les peintures de la *cappella greca* et le monument lui-même, bien qu'il ne les plaçât que « du IVe au Ve siècle ». Ne se permit-il pas à leur égard un de ces attentats dont est restée chargée sa mémoire?

« Dans ces années, dit M. de Rossi, où ceux qui cultivaient la science archéologique avaient déserté le champ de la Rome souterraine, Seroux d'Agincourt y entra, en écrivant l'histoire de la décadence des arts. Il dessina fort peu de peintures inédites et n'enrichit pas de notables accroissements la science des cimetières suburbains. Comme il était le seul de son temps qui parlât de découvertes nouvelles, tout signalement fait par lui paraissait néanmoins chose très rare. Mais il donna un détestable exemple, qui fut le dernier coup dans la voie de destruction des monuments des cimetières. Les fresques peintes sur le stuc des murs avaient seules échappé jusque là à une dévastation barbare, excepté celles du célèbre tombeau du fossoyeur Diogène, que Boldetti tenta de détacher et qui tombèrent brisées en morceaux [1], et quelques images d'Orantes transportées au musée des Bénédictins à Catane. D'Agincourt voulut posséder des échantillons des peintures des cimetières, et il détacha des stucs quelques figures : ce mauvais exemple apprit aux fossoyeurs qu'il y avait encore un pas à faire dans leur œuvre de destruction [2].

Il est manifeste que des tentatives de ce genre ont été faites à la *cappella greca*. Une ligne de trous se dessine de distance en distance autour du tableau représentant Susanne entre les vieillards, Susanne et Daniel. Le fragment de stuc contenant les restes du paralytique est isolé tout autour par un sillon assez large pratiqué au fer ou au marteau; et l'on se demande si la partie supérieure du paralytique et tout un sujet en face, sur l'autre mur, n'auraient pas succombé sous ces fatales tentatives. Trois grandes cicatrices, au bas du tableau de la tentation de Susanne, formées par je ne sais quel ciment noir, semblent, au moins deux, être le fait de cette industrie. Un petit sphinx droit, aux pattes de devant raides et extrêmement

[1] Boldetti, p. 64.
[2] *Rom. sott.*, t. I, p. 61.

longues, qui s'appuient sur le bord d'une fournaise ou d'un puits à triple assise, ce sphinx, dis-je, tracé en creux sur le ciment frais, au-dessous de l'image du Christ venant au secours de Susanne et paraissant lancer les fléaux de l'Apocalypse, fait soupçonnner qu'il est un mémorial mis exprès d'une figure enlevée. Il n'est pas facile de se l'expliquer autrement. Est-ce d'Agincourt qui a tenté de détacher ces fresques de la *cappella greca?* Je ne puis l'affirmer ni le nier. Quel que soit le coupable, il a vu qu'il devait renoncer à son projet. « L'inutilité de la tentative a dissuadé de la continuer, » dit M. de Rossi, parlant de ces cas de vandalisme et peut-être du nôtre en particulier [1].

Les dessins de la *cappella greca* de d'Agincourt parurent dans le vi^e volume de son *Histoire de l'Art* publiée en 1823. Ils ne furent l'objet d'aucune attention particulière. Le sujet était une énigme.

M. Perret fit dessiner vers 1850, le tableau de la tentation de Susanne et le groupe de Susanne entre les vieillards, moins l'arbre. En nettoyant le mur, il avait pu retrouver la partie supérieure des vieillards et de Susanne qui manque au dessin de d'Agincourt. Il ne donna pas le groupe de Susanne et Daniel. Mais il publia un *fac-simile* libre des deux épitaphes de Palladios et de Nestoriané. Ces dessins parurent en 1851 et la notice en 1855. Le sujet de Susanne entre les vieillards qui l'accusent était dénommé : *Couronnement d'une martyre,* et l'autre : *Un monument et quatre figures.* L'énigme continuait et se compliquait même.

En 1851, M. de Rossi entrait pour la première fois dans le cubiculum de la Vierge du cimetière de Priscille et commençait son étude de cette insigne peinture. C'est assez dire que les peintures de la *cappella greca*, voisines et contemporaines, attiraient vivement son attention. En 1863, il publiait les *Images de la Très-Sainte Vierge choisies dans les catacombes de Rome,* et, faisant remonter le cimetière de Priscille « à l'époque apostolique », il plaçait la *cappella greca* au « centre primordial où l'excavation commença, » et l'appelait « cette crypte merveilleuse ». Il reconnaissait dans ses peintures « le type classique gréco-romain encore plus fortement rendu que » dans l'image de la Vierge du cubiculum voisin, exécutée à son avis

[1] *Ibid.*

« au temps écoulé entre les Flaviens et les premiers Antonins », c'est-à-dire « sous les yeux des apôtres, ou peu s'en faut ».

L'hiver suivant, de 1663-64, la *cappella greca* était vidée de ses décombres, ainsi que les alentours ; et lieux et ruines étaient soigneusement explorés. « Aujourd'hui on déblaie le centre de cette « région, écrivait M. de Rossi parlant de la nécropole de Priscille, et « le déblaiement apporte la vérification que là précisément était le « groupe grandiose des cryptes historiques indiquées par nos topo- « graphes. Les caractères d'antiquité de la *cappella greca* et de « toute la région environnante sont le style classique des fresques ; « les scènes qui sont représentées, dissemblables pour la plupart « des types consacrés du cycle des peintures chrétiennes ; les très « beaux ornements en stuc ; une famille spéciale d'inscriptions tra- « cées au minium sur les tuiles où les formules solennelles de « l'épigraphie chrétienne n'apparaisssent pas encore, mais des noms « nus... La crypte majeure, vulgairement appelée *cappella greca*, « n'est pas taillée dans le tuf, mais toute construite et sans *loculus* « aucun, étant destinée... à des sarcophages seulement [1]. » A quelques mois de là, en juillet 1864, il écrivait encore : « Dans les « mois qui viennent de s'écouler, la Commission d'archéologie, « ayant à faire quelques restaurations nécessaires à ce qu'on ap- « pelle la *cappella greca,* a ordonné un grand déblaiement tout au- « tour, et la crypte la plus illustre du cimetière de Priscille a été « ainsi dégagée des matières qui l'encombraient. Mais parmi les « fragments d'inscriptions extraits de ces ruines, je n'en ai vu au- « cun ayant trait aux épitaphes primitives, ni à l'éloge fait par « S. Damase, soit du pape Marcellin, soit du pape Marcel [2]. » C'est à propos de ces papes que M. de Rossi faisait cette dernière observation. Il n'eut pas dit de même d'Aquila et Prisca ou Pudens. Deux fragments ont donné AQVI et CES, le premier paraissant bien avoir trait à Aquila, le second pouvant être la terminaison d'un génitif de Prisca. Une empreinte répétée sur le ciment d'un loculus est le cachet d'un PVDENS FELIX. L'épitaphe d'un *loculus* d'une galerie contiguë au cubiculum de la Vierge :

[1] *Roma sott.*, t. I, 1864, p. 188.
[2] *Bulletino*, 1864, p. 54.

TITVS FLA
VIVS FE
LICISSIMVS
POSITVS EST,

est venue, d'autre part, par sa teneur et le type de ses lettres, nou reporter « au commencement du IIe siècle » et « au temps des Fla « viens ». Ces trois noms « désignent un affranchi de Titus ou bie « un étranger honoré par lui du titre de citoyen romain [1] ». Titu étant mort l'an 81, l'épitaphe ne peut guère être postérieure l'an 110, si elle descend jusque là; et elle n'est pas, sa place en fai foi, de la première époque du cimetière de Priscille.

C'est ainsi que la *cappella greca* retrouvait ses titres au moin généraux.

Une plaque de marbre, placée dans la chambre attenante à cell revêtue de stucs qui touche la *cappella greca,* consacre la mémoire des travaux exécutés en 1864 par la Commission d'archéologie sacrée.

Les peintures de la *cappella greca* avaient préoccupé l'attentio des archéologues romains. Des tentatives furent faites pour explique les grands groupes, et l'on chercha à y voir sainte Félicité et ses fils Mais les résultats ne furent pas satisfaisants. En France, l'idée d'un martyre couronnée prévalait toujours, et les vieillards accusan Susanne passaient pour le Père et le Fils couronnant la martyre. A Rome, la lumière était loin d'être faite sur les fameux groupes ; et en 1871, la prudence romaine osait seulement dire de la femme qu y prime trois fois : « cette Orante ou ces Orantes. »

M. Parker, vers ce temps, avait photographié à la lumière du magnésium, quatre vues de la *cappella greca :* celle du mur latéra représentant la tentation de Susanne, celle du mur du fond ave les trois Hébreux et Moïse, celle de la niche de Palladios et Nesto riané et celle de la niche en face, au cintre bordé d'une large guir lande de stuc. Plût à Dieu qu'il eût photographié encore l'autre mu latéral représentant Susanne condamnée et délivrée, Moïse à part l'Été, l'Adoration des Mages, et jusqu'au dernier des précieu

[1] *Immagini*, p. 19.

restes de la chapelle! Il avait le malheur, avec cela, de dater ces antiques fresques de l'an 523, ni plus, ni moins.

En 1873, parut à Prato le second volume de la *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa scritta del P. Raffaele Garucci D. C. D. G.*, dont le premier volume avait vu le jour l'année précédente. Le docte jésuite y donne, d'après les photographies de M. Parker et ses propres dessins, les grands tableaux des murs latéraux de la *cappella greca*, les sujets de Moïse et des trois Hébreux et une section de cercle des trois guirlandes en stuc, qu'il place autour de l'image de Moïse. Il reconnaît, le premier, l'histoire de Susanne dans les deux grands tableaux; mais son explication laisse manifestement à désirer. Il en est ainsi de ses dessins, d'ailleurs trop peu complets.

Au moment de la publication du P. Garucci, et sans la connaître, nous arrivions à la même interprétation des fameuses fresques énigmatiques; et il nous semblait trouver dans les traditions judaïques la solution d'une grosse difficulté restée à la charge de l'explication du savant jésuite. Nous étions ainsi amené à une recherche plus approfondie des peintures de l'antique chapelle et de leur symbolisme. Il en est résulté cet essai de monographie.

Il nous paraît réclamer, avant la conclusion, un appendice sur les dérivations dans les monuments chrétiens des sujets peints à la *cappella greca*. C'est sur deux sujets en particulier — dont celui qui fait la gloire de la *cappella greca,* le sujet de Susanne — un champ très instructif de recherches peu tentées encore.

L'abbé V. Davin.

(*A suivre.*)

LE TRÉSOR

DE LA CATHÉDRALE DE BÉNÉVENT

I.

Les cathédrales d'Italie, quoique dépouillées plus d'une fois par la mode qui renouvelle et par la révolution qui confisque les objets, ont encore presque toutes un trésor : sans doute, ce n'est plus que l'ombre des richesses du passé, mais il en reste encore assez pour attirer l'attention du visiteur.

Un des trésors les plus importants et les plus renommés de l'Etat pontifical, était sans contredit celui de la métropole de Bénévent. Il devait son éclat incomparable et sa réputation justement méritée aux choses précieuses qu'il conservait : les unes étaient réellement très-anciennes, quoique un peu surfaites probablement quant à la date ; les autres, bien que modernes, attestaient le zèle du cardinal Orsini [1] et la munificence de Benoît XIII qui, archevêque et pape,

[1] Le cardinal Orsini rendit un décret synodal pour attester que sa métropole s'était enrichie par ses soins de vases, ornements et ustensiles pour le culte divin : « Ad divina in ecclesia nostra metropolitana, ut decet, celebranda mysteria, etsi non pro majestate, pro viribus saltem a Deo præstitis, universam vasorum, vestium aliorumque utensilium paravimus supellectilem. » (*Synodicon diœcesanum*, Bénévent, 1723, in-folio, p. 181.)

Après avoir réparé et consacré sa cathédrale, en 1692, le même cardinal lui assigna pour dotation une rente annuelle de soixante-dix-neuf ducats : « Basilicam hanc metropolitanam, sponsam nostram charissimam, amore prosequimur... eamdem ecclesiam, a primo lapide sine dote fundatam et inde temporibus nostris qua vetustate deformem, qua terræmotuum casibus labefactam, ter a paupertate nostra. . majori ex parte funditus restitutam et undequaque refectam et ornatam atque sanctificationis oleo solemniter delibutam,... annuis ducatis novem et septuaginta æris nostri dotavimus, uberiora posthac, si Deus dederit, collaturi. » (*Synod. diœces.*, p. 120.)

ne négligea pas un seul instant les intérêts de sa chère métropole dont il voulut garder le titre jusque sur le siége pontifical, comme l'a fait récemment Léon XIII pour l'église de Pérouse.

Il existe de ce trésor, considérable en dons précieux et de valeur, un inventaire fort détaillé, qui date précisément de cette époque glorieuse pour l'art et pour l'histoire. C'est le seul document de ce genre que possèdent les archives métropolitaines, les autres ayant péri dans les tremblements de terre répétés qui ont accumulé tant de ruines à Bénévent. Malheureusement il est rédigé en italien : pour le publier en France, il faudrait en faire préalablement la traduction. J'ai reculé devant ce labeur immense, d'autant plus qu'il eût fallu l'allonger d'un commentaire. S'il eût été en latin, je n'aurais pas hésité un instant à le reproduire *in extenso*, pour compléter la série si curieuse des nombreux inventaires déjà édités. J'espère bien que le chanoine Feuli, à qui je l'ai instamment recommandé, ne négligera pas une si belle occasion de le donner aux lecteurs du *Bulletino ecclesiastico*. On ne doit pas laisser enfouis dans l'obscurité des casiers des renseignements si utiles aux archéologues et aux liturgistes.

Je ne ferai que deux emprunts à l'inventaire de Bénévent, l'un parce qu'il concerne la manne (phénomène qui se constate encore de nos jours à Bari pour le corps de S. Nicolas), l'autre parce qu'il se réfère à un évêque français :

« Une cassette d'argent doré,... dans laquelle, en trois compartiments, on conserve trois ampoules de cristal de roche, pleines de la manne de S. Volturga. » Le scripteur a-t-il bien transcrit et ne faudrait-il pas lire *Ste Walburge ?* L'erreur tient à si peu de chose qu'elle est excusable pour un nom étranger italianisé.

« Un reliquaire d'argent ciselé, dans lequel est un fragment de la cuisse de S. Trophime, évêque d'Arles : il coûte en monnaie romaine 51 écus », c'est-à-dire, sans tenir compte de la différence des valeurs, 272 fr. 85 c.

Dans la nuit du 20 janvier 1799, le général français Duhesmes enleva au trésor une certaine quantité d'argenterie, sans doute pour parer aux besoins du moment et la convertir en monnaie, car j'ai peine à croire à un vol ayant pour but d'enrichir le spoliateur. Quoi qu'il en soit, la voix publique rapporte que le butin fut emporté hors les murs de la ville, à quelque distance dans la campagne. Les

habitants de Bénévent ayant eu connaissance du méfait, s'armèrent et coururent après les voleurs qu'ils eurent la chance de rattraper. Des coups de fusil furent échangés, les Français prirent la fuite et le trésor resta aux mains des vainqueurs qui n'en furent pas plus généreux pour cela, car, pour des raisons qu'on ignore, il ne fut jamais restitué à l'église dépouillée.

De cette iniquité il ne reste actuellement d'autre trace qu'un procès-verbal rédigé par le chapitre et qui mériterait, lui aussi, les honneurs de l'impression, en raison de sa bonne et minutieuse description. Qu'on en juge par ces extraits :

« Un brûle-parfums (*profumiera*) d'argent, représentant le mont Vésuve. » Certes voilà une idée originale et qui ne peut éclore que dans le pays de Naples ! Faire lancer des flots d'encens à un volcan, dont on a le type sous les yeux, c'est à la fois neuf et hardi : le mont terrible qui tant de fois vomit la mort, est obligé de louer Dieu comme la plus humble des créatures [1]. J'estime que ce vase servait aux bénédictions de cloches qui réclament plus d'aromates que n'en peut contenir d'ordinaire l'encensoir même le plus vaste [2].

« Un calice et patène d'argent doré, travaillé à la chinoise [3]. » Le

[1] « Benedicite, ignis et æstus, Domino. » (*Cant. tr. pueror.*)

[2] « Thymiama, thus, myrrha et thuribulum cum igne. » (*Pontif. Rom.*) — « Tum sedet pontifex, et, accepta mitra, imponit in thuribulo thymiama, thus et myrrham, si haberi possunt, alioquin quæ ex ipsis habentur : quibus impositis, thuribulum ipsum supponitur campanæ seu signo ut totum fumum recipiat. » (*Ibid.*)

« Myrrha, incensum, laser, styrax atque hujusmodi gummæ odore satis tritæ, quibus efficitur *thymiama*, in lance cum cochleari majore..... Interim clericus unus in promptu habebit *thymiama* sive odores et alter foculum cum igne ardenti. Pontificale præscribit ut campanæ supponatur thuribulum. In praxi autem cognoscitur id fieri non posse propter thuribuli parvitatem ; idcirco substituitur foculus qui potest in officio actuali vocari etiam thuribulum seu vas cum igne ubi ardeat incensum Episcopo, lotis manibus, præsentabitur foculus et diaconus porriget ei cochleare cum lance thymiamatis. Episcopus injiciet illud super ignem et clericus immediate collocabit focum fumantem in scabello et subter campanam ponet ita ut fumum totum recipiat. » (Martinucci, *Man. sacr. cœrem.*, lib. VII, p. 393, 397.)

[3] Cette expression ne doit pas trop nous surprendre, car elle avait aussi cours en France. Ainsi, dans un inventaire de 1796, le coffret peint de la cathédrale de Namur, qui est du XIIe siècle, est spécifié « boîte peinte à la chinoise », quoiqu'il

goût de l'époque était, en effet, aux chinoiseries, importées par le commerce. Le trésor de la basilique de Saint-Pierre, à Rome, possède un magnifique ornement brodé en Chine [1] et, sous Benoît XIV et Clément XIV, le palais du Quirinal fut orné, dans deux salles, de hauts vases en porcelaine du Japon, montés sur des piédestaux dorés [2].

« Un calice et patène d'or, à pied d'argent fondu (*a getto*); dans le nœud est la cène des 12 apôtres. » On attribuait à ce calice une origine invraisemblable : on estimait qu'il avait été fait avec l'or de l'idole, en forme de vipère, adorée par les Bénéventains, au VIIe siècle ; c'est pourquoi B. Rarbato a la vipère pour attribut. Quant au nœud, il indique une époque bien différente. Ces nœuds à jour sont communs dans le Napolitain, où se cultivait surtout cette ornementation capricieuse : j'en ai signalé d'autres spécimens à l'exposition de Rome, en 1870. Représenter la dernière cène dans un si petit espace était véritablement un tour de force. On regrette la disparition de telles œuvres qui intéressent à la fois l'art et l'archéologie.

« Trois vases liés ensemble en forme d'aigle, avec divers travaux, pour les saintes huiles. » L'aspect pouvait être étrange, cependant l'intention de l'artiste n'était pas à mépriser. Le Moyen-Age affectionnait le plus noble des oiseaux et il en ornait volontiers des vases oblongs [3]. Ces trois ampoules juxtaposées devaient produire grand

n'y ait rien de moins chinois que cette peinture. (*Rev. des Soc. sav.*, 6e sér., t. IV, p. 115.)

[1] *Les Souterrains et le Trésor de Saint-Pierre, à Rome*, p. 56.

[2] *Les Musées et Galeries de Rome*, p. 76, 77.

[3] Le Moyen-Age, qui a plus d'un rapport avec les traditions de l'Italie, donnait un soin particulier à la confection des *chrémeaux* ou vases aux saintes huiles. Je vais en citer plusieurs exemples d'après le *Cartulaire de N.-D. de Paris*, publié par Guérard :

Eudes de Sully, évêque de Paris, qui mourut le 13 juillet 1208, légua à sa cathédrale un vase de cristal pour renfermer le saint chrême : « Dedit etiam..... balsamum cum cristallo. » (T. IV, p. 108.)

Le 1er avril 1248, mourut Guillaume d'Auvergne, évêque de Paris, qui donna à sa cathédrale des fioles d'argent pour mettre le saint chrême : « Phyalas argenteas in quibus reponitur crisma, et etiam alia duo vasa cum crismate. » (T. IV, p. 39.)

Etienne Tempier, évêque de Paris, qui siégea de 1268 à 1279, légua à sa cathédrale deux vases d'argent pour les saintes huiles : « Unum vas argenteum in quo

effet entre les serres de l'aigle qui déployait autour d'elles ses larges ailes et les protégeait de son bec puissant [1].

On le voit à ces citations écourtées, l'art savait tout embellir ; il ne copiait pas servilement des types démodés, il avait le talent d'en créer de nouveaux, allant de l'avant dans une voie qu'il avait la hardiesse de se frayer lui-même.

Le butin comprenait des statues, des chandeliers, des burettes, des bassins, etc., en tout 134 livres d'argent. La note du chapitre mentionne entre autres les six chandeliers d'argent doré du maître-autel [2] et une croix pectorale, donnée par le roi de Sardaigne à Benoît XIII. Quel contraste! le descendant de ce roi pieux, en vendant les biens des églises, empêche à tout jamais les trésors de se reconstituer et, au lieu d'offrir des présents au Saint-Père, il le dépouille audacieusement des dons mêmes de la catholicité.

ponuntur sanctum crisma et oleum sanctum. » — « Item unum vas argenteum in quo ponitur sanctum crisma. » (T. I, p. 5.)

Le même évêque ajouta à ce double présent un petit écrin avec un vase d'argent pour mettre le saint chrême : « Item parvum scrinium cum vase argenti, in quo reponitur crisma. » (T. IV, p. 178)

Louis de Beaumont, évêque de Paris, mort le 4 juillet 1492, laissa à sa cathédrale « ung cresmeau à troys tournelles, dont le pié est en façon de boette pour mettre pain à chanter... tout d'argent doré et armoyé aux armes dudict défunt », plus un autre « cresmeau ». (T. IV, p. 102.)

[1] V. dans le *Dictionnaire du mobilier* de Viollet-le-Duc, t. I, p. 224, un vase de porphyre que soutient un aigle de vermeil ; il date du XIIe siècle et provient de l'abbaye de Saint-Denis. On le voit actuellement au musée du Louvre.

[2] Les statuts capitulaires portent cet article qui montre que pour l'office solennel on faisait une distinction, relativement aux chandeliers, entre l'archevêque et les dignitaires : « Quand les dignités ou le doyen des chanoines chantent, on allumera six cierges sur six chandeliers d'argent à matines, à laudes, à la messe, aux premières et secondes vêpres et à toutes les petites heures, aux fêtes de Noël, de Pâques, de l'Assomption, de l'Annonciation, à la fête principale de S. Barthélémy et pendant son octave et aux deux translations dudit saint..... Quand un chanoine chantera, on emploiera six cierges avec six chandeliers d'argent, à la fête de la translation de S. Barthélemy, apôtre de l'Inde à l'île de Lipari, et dans l'octave de cet apôtre. » (*Synodicon*, p. 7.)

En 1690, on expédia de Rome à Viterbe « quatre chandeliers d'autel avec croix à pied et six vases, le tout d'argent »; et, en 1741, à Tolfa, « six chandeliers d'argent pour le service de l'autel du Saint-Sacrement de l'église de ladite terre ». (*Archivio storico di Roma*, t. I, p. 182, 188.)

II.

J'ai vérifié, l'inventaire à la main, les objets qui ont survécu à la révolution ; je suis ainsi certain de leur authenticité, révélée également par le style, les armoiries et les inscriptions. Même mutilé, ce trésor est encore fort beau. Il occupe, derrière l'abside, un étage au-dessus de la sacristie, une grande salle rectangulaire dont les armoires regorgent, comme si rien n'avait été enlevé.

Je partagerai le tout en plusieurs catégories : les reliquaires, l'orfèvrerie, les ornements, les livres, l'eau bénite de l'Epiphanie et les saintes reliques.

1. Un reliquaire d'argent, aux armes de Benoît XIII [1], renfermant l'os de la cuisse de S. Saturnin, que l'inscription désigne ainsi : *Ex coxa S. Saturnini.* Ce S. Saturnin est-il l'évêque de Toulouse? Quoique rien ne l'indique, l'attribution est possible en raison de la célébrité du martyr, inscrit dans le martyrologe et au bréviaire romain [2]. Mais je crois plutôt qu'il s'agit du martyr de Capoue, dont la fête se célèbre le 6 octobre.

2. Un bras de S. Barbato, dans un bras entouré d'une couronne de roses : la main tient la vipère traditionnelle. Ce beau reliquaire est un don de Mgr Foppa, qui occupa le siége de Bénévent de 1643 à 1673.

3. La mitre de S. Antonin, évêque de Florence, mort en 1459. Sa hauteur est de 0,40 c., sa largeur de 0,26 ; la largeur des fanons est

[1] L'*Effemeride* enregistre, en 1725, un magnifique présent qui n'existe plus : « Une urne en or massif, contenant une insigne relique de S. Jean, évêque de Drahù en Dalmatie, qui florit en l'an IIII et sortit de l'excellentissime maison Orsini. Cette urne fut envoyée en don à Sa Sainteté par le sérénissime Sénat de Venise et présentée par les mains de l'ambassadeur ordinaire. On ne l'estime pas moins de trois mille écus romains. » (Bénévent, 1725, in-8°, p. 24-25.)

Le cardinal Orsini a dédié, dans sa métropole, un autel aux saints de sa famille.

[2] Le *Martyrologe* compte jusqu'à vingt-six saints du nom de Saturnin. Le *Bréviaire* fait mémoire de S. Saturnin de Toulouse au 29 novembre.

Le catalogue officiel des reliques de la métropole, publié par le cardinal Orsini, contient cet article sous le n° 150 : « Saturnino mart., un pezzo d'osso della coscia, in ostensorio nobile d'argento, n° 15 ». Ce second chiffre indique le classement du reliquaire dans l'armoire aux saintes reliques.

de 0,075 mill. L'étoffe est une toile d'argent, bordée d'un étroit galon d'or. Si l'on en croit l'étiquette, ce serait la mitre dont l'illustre évêque se servait dans ses visites pastorales. J'ai peine à admettre son authenticité. La matière, pour cette époque, me semble au moins fort douteuse, car la toile d'argent unie passe pour plus récente, en tant qu'affectée à la mitre épiscopale : de la sorte, elle est, liturgiquement, la mitre que porte le pape en temps de pénitence et de deuil. Sans nier formellement de ce chef, je suis du moins autorisé à élever un doute, surtout quand j'examine les proportions qui, au XVe siècle, étaient encore beaucoup moindres. J'estimerais donc que c'est une mitre qui, à une époque postérieure, a dû parer le corps saint dans sa châsse [1].

Le cardinal Orsini était, comme S. Antonin, de l'ordre des Frères prêcheurs. Il a pu l'avoir par eux et par eux recueillir la tradition, qui demande toutefois qu'on la discute sérieusement avant qu'on l'admette.

4. Billet en italien, signé de la main de S. Pie V, ordonnant qu'on verse mille écus (plus de cinq mille francs) au maître du sacré palais pour l'aider dans l'impression des œuvres de S. Thomas d'Aquin. « Al M^ro del Sacro Palazzo scuti mille di moneta, a conto delle spese che gli converra fare nel stampare l'opera del beato Thomasso d'Aquino.

« Pius pp V^s »

5. Tableau en argent, aux armes de Benoît XIII et daté de 1729. Il renferme un linge imbibé de sang. Si mes souvenirs sont exacts, ce doit être du sang de S. Philippe Néri [2] pour lequel le pieux pontife avait une si grande dévotion, car il lui avait, de son vivant, prédit l'épiscopat et, après sa mort, il l'avait sauvé miraculeusement des ruines de son palais renversé par un tremblement de terre.

6. Reliquaire aux mêmes armes : un ange tient la capse dans

[1] Le catalogue ne parle pas de la mitre, mais seulement d'un fragment d'ossement, d'un morceau de *cappa* et « d'une lettre originale écrite par le saint archevêque à un religieux bénédictin de la congrégation de Ste-Justine de Padoue ».

[2] Le catalogue inscrit, sous le n° 69 : « Un os et de la toile avec du sang, dans une monstrance d'argent ciselé. » — « Un morceau de toile imbibé de son sang, dans une cassette de bois, fermée de trois vitres, sous une tête de cire faite sur le masque en plâtre moulé sur le visage du saint. »

laquelle est un morceau du linge avec lequel Jésus-Christ lava les pieds des apôtres. Ce fragment est en soie, ce qui rend son origine très-suspecte. Le fond est blanc : à deux raies noires succède une raie rouge, puis vient un large dessin en or. Il est bien probable que cette étoffe est byzantine.

7. Une colonne, plaquée de lapis-lazzuli ; l'inventaire l'estime 150 écus (787 fr. 50). Elle est surmontée d'une statuette de la Vierge, les bras tendus et la tête couronnée d'étoiles. Un fragment de son voile repose sur sa poitrine. Le reliquaire est dédié par ces deux hexamètres :

Stat moles hæc, Virgo, tibi : centumq. Sabæo
Thure calent æræ sertisque beantibus halant.

8. *Agnus* consacré par S. Pie V, à ses armes et à l'effigie de deux saints, tenu par un ange dans un médaillon ; don du cardinal Finy en 1728.

9. Un anneau d'or, pour les offices pontificaux, dans lequel est de la *cire* de S. Pie V, c'est-à-dire d'un *agnus* consacré par ce pape. Don de Benoît XIII, comme l'atteste cet article de l'inventaire : « Un anneau d'or avec cire de S. Pie V; nous le tenons de Sa Sainteté. »

III.

Cet anneau me conduit naturellement à la joaillerie, représentée par quelques beaux spécimens.

10. Croix en or pour la messe pontificale. Elle est rehaussée de cinq émeraudes et de sept diamants. Au milieu est un Nom de Jésus, IHS, peint sur émail bleu ; le revers offre une rose, par allusion aux armes du cardinal Orsini, qui en fut le donataire, et des feuillages en relief et émaillés. Trois petites boules en filigrane donnent de la grâce aux extrémités : en Italie, on a toujours beaucoup aimé les croix pommetées, et l'usage s'en maintient encore.

11. La croix, dite du duc de Gravina, est aussi un présent du cardinal Orsini, qui la tenait de sa famille, peut-être de son père qui porta ce titre. Elle est en or, serti d'émeraudes. Il existe, à la

sacristie de la chapelle Sixtine, une croix analogue qui est destinée aux pontificaux du pape [1].

12. Petite croix pectorale, garnie de cristal de roche : au revers, des feuillages noirs se détachent sur un fond d'émail blanc. Sa provenance n'est pas indiquée, mais on peut la reporter à l'episcopat du cardinal Orsini. Du même temps est aussi une croix plaquée de cristaux dans le trésor de la Sixtine [2].

13. Voici deux pectoraux de chape. L'un servit au cardinal Orsini, à qui il fut offert par les oratoriens de Naples. Il est en argent ciselé : les reliefs dorés sont encore avivés par des améthystes, des topazes et des émeraudes.

14. L'autre pectoral porte les armes de l'archevêque Cenci : au milieu de têtes d'anges brillent des rubis, des émeraudes et des grenats, ce qui lui donne un aspect très riche. Le pectoral n'appartient qu'aux évêques [3] — le *Cérémonial* l'interdit aux simples prêtres [4] — et ceux qui sont employés aux solennités se recommandent toujours par leur luxe. Les anciens pectoraux étant rares, je ne puis omettre ici celui que Benoît XIII fit faire pour la Sixtine et qui est aussi riche qu'élégant [5].

15. Trois épingles de pallium, dont la tête, où brille une pierre précieuse, est entourée de brillants [6]. Ces pierres sont un rubis,

[1] *Les Mus. et Gal. de Rome,* p. 101.

[2] *Ibid.*

[3] « Pluviale cum pectorali in conjunctura illius. » (*Cœrem. Episc.*, lib. II, cap. I, n. 4.)

[4] Le *Cérémonial des Évêques* dit du prêtre assistant : « Pluviale tempori congruum, sine tamen formalio ad pectus. » (*Ibid.*, lib. I, cap. VII, n. 1.)

[5] *Les Mus. et Gal. de Rome*, p. 101-102.

[6] « Trium spinularum gemmatarum. » (*Cœrem. Episc.*, lib. I, cap. XVI, n. 5.) — Guillaume Durand, dans son *Rational des divins offices,* liv. III, ch. 17, précise la position des épingles sur le pallium et leur signification symbolique : « Tres autem acus in pallio infiguntur, scilicet ante pectus et super sinistrum humerum et post tergum ; non ad pungendum, id est non propter hujus vitæ punctione, sed ad planetam palliumque jungendum sunt inventæ. Unde quædam insulæ antiquitus in planetis positæ erant, quibus acus inferebantur : et pallium simul cum planeta firmabant, nea suo loco pallium moveretur. Possumus tamen per tres acus, fidem, spem et charitatem intelligere, sine quibus pallium ab episcopo rite teneri non potest..... Acus vero aurea esse debet, sed inferius est acuta et superius rotunda, lapidem continens pretiosum, quia nimirum bonus

une émeraude et un saphir, pour symboliser les trois vertus théologales. Le rubis est rouge, car la charité est vive, ardente, embrasée de l'amour de Dieu et du prochain. L'émeraude verte fait penser, selon la tradition du Moyen-Age, à la vigueur de sève et à la verdeur de la foi. Enfin l'espérance, qui n'a d'aspiration que pour le ciel, retrouve dans le saphir [1] la couleur bleue du firmament [2].

IV.

Les pièces d'argenterie ont bien quelque mérite.

16. L'urne, dans laquelle se conserve la sainte hostie le Jeudi-Saint, est toute en argent et de forme particulière. Elle date de 1712 et est travaillée au repoussé. Taillée à pans, elle est portée sur un pied bas, évasée et terminée par un couvercle peu élevé qui, par ses angles, se raccorde avec les panneaux inférieurs. Rome décore avec beaucoup de soin cette urne qui ne doit pas ressembler à un tabernacle.

17. En Italie, les tabernacles sont faits généralement de matières diverses, bois, marbre, pierres précieuses, bronze. Le cardinal Orsini en légua un d'argent à sa métropole en 1730. Je ne sais si je dois

pastor propter curam ovium in terris affligitur, sed in cœlis coronabitur ubi illam pretiosam margaritam habebit, de qua Dominus inquit in evangelio... »

[1] Qu'on relise attentivement ce passage des *Nombres* (XV, 38, 39) et l'on comprendra la haute signification du bleu appliqué à l'espérance : « Loquere filiis Israel, et dices ad eos ut faciant sibi fimbrias per angulos palliorum, ponentes in eis vittas hyacinthinas : quas cum viderint, recordentur omnium mandatorum Domini, nec sequantur cogitationes suas et oculos per res varias fornicantes. »

[2] Les trois couleurs, blanc, rouge, vert, se retrouvent au XVIe siècle aux trois plumes que Léon X avait prises pour emblème : le blanc représentait la foi, qui est pure et chaste, comme dit Dante ; la charité était figurée par le rouge, et l'espérance avait adopté le vert, symbole du printemps. Quelque chose d'analogue existait en France. Au siège de Pontoise, en 1589, les laquais de Henri IV étaient vêtus de rouge, de blanc et de bleu. Les trois mêmes couleurs se retrouvent sur un extrait de comptes de 1591. En 1598, pour l'entrée du roi à Rennes, la ville est pavoisée d' « ensaignes de taffetas gris-blanc, incarnat et vert, coulleurs du Roy ». Enfin son drapeau était tricolore par bandes verticales rouges, blanches et bleues, (*Rev. des Soc. sav.*, 6e sér., t. IV, p. 185.)

plus admirer le travail que la matière, l'un et l'autre s'associant et rivalisant pour produire un vrai monument artistique. Huit colonnes entourent le coffre que surmonte une coupole ; sur la porte, la Cène se détache en relief puissant et, au dessus, la colombe divine étend ses ailes protectrices, comme pour attester que la chair du Fils de Dieu vivant dans l'hostie est bien la même que celle que fit concevoir dans le sein de Marie son opération féconde.

18. Un tabernacle d'argent constitue un luxe réel. Aussi toutes les églises n'étant pas assez richement dotées pour se payer cette fastueuse mais bien digne décoration, car l'Eucharistie a droit à tous les honneurs possibles, on se contente parfois d'ajouter au tabernacle une porte d'argent. De ce genre est la porte de rechange qui a été reléguée au trésor, faute d'emploi ou peut-être par crainte des voleurs. Elle porte le millésime 1720 et cette inscription votive :

ORS [1]. IN ANATHEMA OBTVLIT

Le sujet qui décore la plaque centrale représente, en fort relief, S. Thomas d'Aquin, muni d'un triple emblème [2]. L'ostensoir qu'il tient de la gauche rappelle qu'il a composé l'office du Saint-Sacrement ; sur sa poitrine étincelle ce soleil radieux de la doctrine avec laquelle il éclaira l'Église entière [3] ; enfin l'épée qu'il brandit de la droite le constitue gardien du Sacrement par excellence. Un distique, en précisant ce symbolisme non vulgaire, l'assimile au chérubin chargé par Dieu de veiller à la porte du paradis terrestre où est planté l'arbre de vie [4] :

EX EVANGELII SOLIO CHERVBINVS AQVINAS
VITALEM IGNITO PROTEGIT ENSE CIBVM

[1] Orsinius.

[2] Le P. Cahier, dans ses *Caractéristiques des Saints*, n'a pas un mot sur le soleil, avec la signification que lui donne l'Italie, et sur le glaive flamboyant. Ce livre est fort incomplet pour l'étude des monuments iconographiques de Rome et de toute la Péninsule.

[3] *La Bibliothèque Vaticane*, p. 30.

[4] « Collocavit ante paradisum voluptatis Cherubim et flammeum gladium atque versatilem, ad custodiendam viam ligni vitæ. » (*Genes.*, III, 24.)

19. Je compte six calices ayant le même Orsini pour donateur. Celui de 1727 est en argent, avec les armes, surmontées du chapeau cardinalice, trois fois répétées autour du nœud.

20. Le second se différencie par sa date, qui est l'année suivante.

21. En 1729, Benoît XIII appose son écusson sur un calice d'argent doré, orné de têtes d'anges, un peu baroque de style, mais beau comme art.

22. Des trois autres en argent massif, avec nœud historié et collerette feuillagée à jour autour du pied [1], un seul est à décrire : sur le pied, on voit les apôtres S. Pierre, S. Paul et S. André, ce dernier tenant deux poissons [2] ; au nœud, les trois vertus théologales et à la coupe, les instruments de la passion portés par des anges. Ce symbolisme est topique : ainsi que s'exprime l'Église à l'offertoire et au canon de la messe [3], l'oblation sur l'autel de la sainte victime est un mémorial de sa douloureuse passion ; les vertus mères, qui fortifient l'homme, sont les fruits directs de la grâce eucharistique ; enfin, le collége apostolique, représenté sommairement, montre le sacerdoce institué par le Christ pour continuer l'application du bienfait de la rédemption. Cet ensemble de doctrine fait plaisir à rencontrer quand, partout ailleurs, les artistes du XVIIIe siècle sont si peu chrétiens et si peu préoccupés de la destination des vases liturgiques. Saluons donc au passage ce souffle de vie, inspiré par une sainteté éminente pour qui l'art était aussi un moyen d'atteindre sûrement les âmes.

23. Un plateau en argent repoussé, aux armes du cardinal Orsini. Ces plateaux n'ont pas d'emploi bien déterminé : on peut s'en servir comme bassin d'aiguière ou pour recevoir les offrandes à l'adoration de la croix ; mais plus souvent, lors des pontificaux, ils sont

[1] L'inventaire mentionne un plateau, donné par le cardinal Orsini, qui avait ses armes au milieu et à la dentelure l'effigie de Ste Cécile : « vi e lavorato parimente a spunto per aria S. Cecilia ».

[2] Le P. Cahier omet encore les poissons qui sont l'attribut ordinaire de S. André en Italie.

[3] « Suscipe, sancta Trinitas, hanc oblationem quam tibi offerimus ob memoriam Passionis. » — « Unde et memores, Domine, nos servi tui, sed et plebs tua sancta, ejusdem Christi Filii tui Domini nostri tam beatæ Passionis. »

exhibés sur la crédence, uniquement pour la parade [1]. Ces crédences ainsi ornées produisent toujours grand effet.

24. Autre plateau, d'un beau travail, aux armes du cardinal Arigoni, qui fut archevêque de Bénévent de 1607 à 1616.

25. J'ai copié à la cathédrale de Bénévent sur un bassin en argent, travaillé au repoussé et d'une rare élégance, cette signature qui ne nous révèle malheureusement pas le nom de l'auteur d'une si belle œuvre. Je traduirais la dernière lettre par le mot *Fecit*. Dans le riche trésor donné par Benoît XIII, cette pièce capitale est seule signée, mais beaucoup sont datées.

A - D -
MDCCXX
N - L - F -

Ce plateau, que l'inventaire dit travaillé à la chinoise, *ornato alla cinese* (il vaudrait mieux dire en style baroque), pèse huit livres et a coûté 150 ducats.

26. Statuette en argent de Ste Marguerite de Cortone : don du cardinal Arigoni. Elle se distingue à ses deux attributs ordinaires : le chien qui décida de sa conversion et le crucifix, symbole de sa pénitence.

27. Trois vases d'argent, aux armes du cardinal Orsini, pour la conservation des saintes huiles. Ce sont de véritables pots, à grosse panse, anse pour les manier, couvercle vissé et goulot comme aux burettes, pour verser l'huile : le goulot est aussi garni d'un chaperon vissé.

28. Paix en argent, du XVIIe siècle. La poignée porte les armes de Mgr di Bologna qui siégea de 1674 à 1680. Le sujet ciselé sur la plaque représente l'Assomption, S. Barthélemy et S. Janvier.

29. Grand ostensoir en cuivre doré, garni de corail, du prix de 405 ducats. Sa hauteur est de 0,87 c. Il date de 1726 et est assuré

[1] « Vasa quoque argentea ampla et magnifica, si haberentur, ad ornatum (abaci) adhiberi possent, maxime celebrante aliquo S. R. E. cardinali : sed nequ crux, neque sanctorum imagines in ea ponendæ sunt. » (*Cœrem. Episcop.*, lib. I cap. XII, n. 20.)

ment plus curieux que beau, il frappe du moins par sa masse imposante. Le pied est rond, décoré de têtes d'anges et des statuettes des quatre évangélistes assis. La sphère rayonne et ses jets de lumière sont alternativement droits et flamboyants : à l'extrémité, brille une petite marguerite d'émail blanc. Tout autour de l'hostie, des anges expriment leur joie en faisant de la musique.

Le corail est le produit napolitain par excellence [1]. C'est pourquoi on attache un grand prix à cet ostensoir vraiment original. Le corail, travaillé avec art, imite des feuillages et est relié au métal par des fils invisibles.

Comme cet ostensoir serait trop lourd à porter à la main aux processions, on le pose sur un plateau que l'officiant suspend à son cou.

30. Plusieurs reliquaires en cristal de roche, élégamment monté.

31. Plusieurs reliquaires en filigrane d'argent, d'un travail ravissant pour la grâce, la légèreté et le goût. C'est surtout à Gênes que se font ces charmantes œuvres de filigrane, où le fil d'argent, enroulé de mille manières, arrive à produire quelque chose qui ressemble à de la dentelle.

32. S. Janvier, statuette de cuivre doré, qu'entoure une couronne de fleurs d'argent, reproduites au naturel et non selon une forme conventionnelle. Ces couronnes, qui expriment le triomphe, ne font pas mauvais effet ; c'est une invention toute napolitaine. Dans ce pays on ne dédaigne pas la surcharge. L'inventaire cote cette statue au prix de 400 écus.

33. S. Michel terrassant le démon, statuette mouvementée et d'un effet pittoresque.

34. Cassette d'argent doré, où l'orfèvre a montré un talent réel. Le dessin est en application sur le fond. Deux poignées servent à prendre et transporter ce petit meuble, qui doit être un coffret de mariage, fait pour y conserver des bijoux. Rien n'indique une

[1] L'église de S. Marc, à Rome, possède un reliquaire de vermeil qui doit être de la même date que l'ostensoir de Bénévent et qui contient une relique de la Vierge. Il est parsemé de branches de corail, de très-grande dimension : au milieu est figurée la Madone de la Conception, comme on dit en Italie, sculptée dans un bloc de corail, aussi rare par ses proportions que précieux par le travail.

destination religieuse à l'origine, quoique, actuellement, on y voie deux flacons de cristal gravé qui contiennent des reliques.

35. Crosse en argent du cardinal Orsini. A l'intérieur de la volute est assis S. Antonin, paré en évêque et bénissant.

36. Quatre girandoles à quatre branches, en argent : don de Benoît XIII. Elles servent aux expositions du Saint-Sacrement et des reliques.

37. Rose d'or, bénite par Benoît XIII et par lui offerte à la métropole. Le support ressemble à un pied de chandelier et sa forme est triangulaire : il est en argent doré, travaillé au repoussé, avec les armes du donateur sur le nœud. De ce pied saillit un rosier touffu, dont les branches d'or, disposées en rond, se terminent toutes par une rose épanouie. La rose centrale domine toutes les autres : l'intérieur est en manière de capse, mais le musc dont elle fut parfumée et les reliques de la vraie croix qui y furent déposées ont disparu.

Cette pièce d'orfèvrerie coûta 1004 écus, soit plus de cinq mille francs.

Le pape adressa, à cette occasion, le bref suivant, le 9 avril 1725 : « Paternæ charitatis affectus, quo prosequimur metropolitanam ecclesiam Beneventanam, cui in minoribus constituti triginta novem fere annorum spatio præfuimus et adhuc illam de præsenti retinemus, Nos compellit ut grati in eam animi signa demonstrare cupientes, ea illi libenter concedamus quæ ad majorem illius decorem et ornatum, necnon divini cultus incrementum fidelium-que ædificationem pertinere dignoscuntur. Motu itaque proprio..... eidem metropolitanæ ecclesiæ Beneventanæ Rosam ex auro conflatam, ex Romanorum Pontificum ritu quarta Quadragesimæ Dominica, cum ad lætitiam et exultationem Nos invitat Ecclesia, a Nobis benedictam, cui parvulam crucem e ligno sanctæ Crucis per sanctam Helenam misso et quod in ecclesia sanctæ crucis in Hierusalem de Urbe religiosissime asservatur, cruci ex christallo montana circumcirca filamentis argenteis inauratis ornatæ inclusam imposuimus, tenore præsentium perpetuo donamus et elargimur. Quæ vero in solemni cærimonia benedictionis Rosæ hujusmodi a Deo precati sumus ut dilectis filiis capitulo et canonicis totique clero et populo civitatis et diœcesis Beneventan. largiatur, iterum precamur, vide-

licet ut peccata dimittat, fide repleat, indulgentia foveat, prospera cuncta concedat. Ut autem sacrum hoc munus cum honore, ut par est, suscipiatur, volumus illud dari eidem metropolitanæ ecclesiæ per venerab. fratrem Philippum, episcopum Targen., celebrato in ea sacrosanctæ missæ sacrificio [1]. »

V

Notons à part les objets qui ne sont pas en métal.

38. Une crosse en écaille de tortue, terminée par des têtes d'anges et une volute fleuronnée. L'écaille est encore une des industries du Napolitain, aussi estime-t-on beaucoup à Bénévent cette crosse qui peut avoir du prix comme matière, mais qui n'en a pas autant au point de vue de l'art et de l'effet. C'est la crosse dont se servent les chanoines, quand, par un abus inconcevable, ils officient pontificalement hors de la métropole [2]. Je dis *abus*, car s'ils jouissent des

[1] *Effemeride*, p. 26-29.

[2] Les chanoines de Bénévent ont pour insignes le cordon violet au chapeau, les bas violets, la soutane et la ceinture violettes, la *cappa* violette d'hiver et d'été, plus les pontificaux à l'instar des abbés. La concession date du pontificat de Clément XI et de l'an 1701. Voici quelques passages de la bulle : « Romanus Pontifex in supremo Apostolicæ potestatis throno, disponente Domino, super universas orbis ecclesias constitutus, ad illas præsertim suæ indefessæ mentis aciem convertit, quæ per uberem Christi athletarum eis olim inservientium cruore madefactæ, ad divini Nominis gloriam præ cæteris efflorescunt et ut divinus cultus in eis, ut par est, in dies suscipiat incrementum ecclesiarumque ipsarum majestas magis elucescat, singularis suæ benignitatis clementia, quantum sibi ex alto conceditur, personas in eis famulantium speciosioribus ornamentis et honorum titulis decorare atque illustrare consuevit; aliaque disponit prout, ecclesiarum et personarum earumdem qualitate pensata, conspicit in Domino salubriter expedire. Sane..... cum eorum capitulum sex dignitatibus et uno ac viginti canonicatibus, præter sexdecim mansionarios ac seminarii clericos aliosque circiter octoginta in divinis sedulo subservientes, constans, antiquitate et præeminentiis nulli secundum, trium martyrum palmis ac unius confessoris laurea efflorescere, necnon dignitatum, ac canonicatuum et præbendarum in quatuor ordinariis mensibus electione gaudere, episcopali fere jurisdictione in oppido S. Lupi nullius diœcesis, Beneventanæ seu alterius provinciæ, frui, ac cappis ad instar capituli basilicæ principis apostolorum de Urbe decoratum, aliisque prærogativis ditatum esse, et

pontificaux, ce n'est certainement jamais avec la crosse, qui implique l'idée de juridiction. J'ai retrouvé ce même usage à Bari.

39. Carton d'autel, encadré d'ébène et rehaussé d'or. Il n'y en a qu'un, c'est le carton central, désigné par cette inscription : *O sacrum convivium.* Les prières de la messe y sont écrites à la main sur vélin, avec miniatures dans le goût un peu altéré de l'époque.

40. Boîte à hosties en ivoire, donnée par le cardinal Orsini. Elle est de forme circulaire : au pourtour est imitée une tresse et, sur le couvercle, par allusion aux armoiries du donateur, est sculptée une rose, dont le cœur est formé par un saphir. Œuvre riche et élégante à la fois, destinée à parer la crédence à l'occasion des pontificaux solennels : « capsula cum hostiis » (*Cærem. Episc.*, lib. I, cap. XII, n. 19)[1].

laudabilem in modum ecclesiæ servitio insistere dignoscatur unumque ei mitrarum decus deesse et hoc privilegio nonnullas Neapolitani regni metropolitanas ac etiam cathedrales ecclesias ad præsens frui et gaudere et si capitulum prædictum ejusque dignitates et canonici prædicti hac prærogativa decorarentur, ex hoc profecto non parum in ipsa ecclesia divinus cultus, populi devotio, ac canonicorum spiritualis consolatio augeretur. Quare..... Nos, ..., ex voto Congregationis venerabilium fratrum nostrorum S. R. E. cardinalium super ritibus ecclesiasticis præpositorum, dignitatibus ac canonicis prædictis eorumque in Beneventan. dignitatibus et canonicatibus successoribus, ut tam in civitate quam in diœcesi Beneventan., etiam absente archiepiscopo, in missis, vesperis, ac laudibus solemniter decantandis, ac etiam in processionibus, benedictionibus candelarum, cinerum, palmarum et fontis ac in reliquis ecclesiasticis functionibus in quibus sacra adhibentur paramenta, mitra aliisque indumentis et paramentis tantum ad instar abbatum usum mitræ habentium, uti libere et licite possint ac valeant, apostolica auctoritate perpetuis futuris temporibus concedimus et indulgemus; quodque in suis armis et insigniis mitram apponi facere et addere valeant etiam perpetuo concedimus et indulgemus. » (*Effemeridæ*, p. 26-30.)

Le chapitre timbre, en effet, ses armes d'une mitre, mais il y ajoute intempestivement la crosse, puisque la concession pontificale est limitée *indumentis et paramentis tantum* : or la crosse n'est ni un *vêtement* ni un *parement*, mais un insigne, de même que le *faldistorium*, usurpé sans motif.

[1] Au Moyen-Age, il y avait aussi des boîtes de métal ou recouvertes de broderies pour conserver les hosties. En voici deux exemples fournis par le *Cartulaire de N.-D. de Paris.*

Le 24 mars 1320, mourut l'archidiacre Girard, qui légua à Notre-Dame de Paris

41. Cassette renfermant un os de S. Laurent. Elle est en nacre, avec pierres fines de Florence. L'inscription la dit un présent de Clément XI : *Pont. opt. max. Clementis XI clementissimi benefactoris munus.*

42. Bâton de confrérie, terminé par une pomme d'argent. La hauteur est de 0,93 c. La hampe est formée d'un roseau ou canne, finement gravé à la pointe : outre les rinceaux qui enveloppent chacun des nœuds, on y voit représentés Jacob bénissant ses enfants, S. Martin coupant son manteau pour en vêtir un pauvre et la conversion de S. Paul. Ces trois sujets historiques surmontent l'inscription suivante, tracée en minuscules et malheureusement effacée en partie :

D. Io(*seph*)
Casi civitatis
Caggi. (*scul*)
pebat die x Iu
lii A(*nno*)
172....

Nous savons donc le nom de l'artiste qui fit cette œuvre de patience : il s'appelait Joseph Casi et était natif de Caggi. La date se réfère à l'épiscopat du cardinal Orsini, qui avait réglementé les confréries, en s'occupant minutieusement de tous les détails de leur costume et de leurs insignes [1].

deux bourses brodées, pour mettre les corporaux et les hosties : « Item, repositoria duo ad corporalia et ad panem, operata cum acu. » (T. IV, p. 34.)

Louis de Beaumont, évêque de Paris, mort le 4 juillet 1492, légua à sa cathédrale : « Item, ung coffre de cuir, ou quel est une chapelle, contenant deux chandelliers, deux burettes, ung lettrain, ung calice et platainne, ung benoistier garny de guypillon, un corporalier garny d'un crucifix, Marie et Jehan en haulte forme, deux bassins à laver mains, une clochete, ung cresmeau, une boette à mettre pain à chanter, garnye d'un esmail d'or, pesant le tout XLV marcs d'argent doré ; item, ung autre coffre de cuir, contenant une autre chapelle... un cresmeau, une bouette pour pain à chanter, tout d'argent doré et armoyé aux armes dudit défunct. » (T. IV, p 102.)

[1] Le plus beau bâton de ce genre que je connaisse appartient, à Rome, à l'avocat Pallottini. Peut-être faut-il ranger dans cette catégorie les deux *cannes* armoriées du musée d'Aix.

VI.

Passons aux ornements, qui sont incontestablement une des merveilles du trésor [1].

43. Les parements du grand autel sont renfermés dans un meuble spécial ; on les glisse entre deux baguettes de bois formant rainure qui les maintient droits. Chacun d'eux, suivant un usage qui n'existe plus nulle part ailleurs, même à Rome, est entouré, en haut et sur les côtés, d'une bande ornée, large de dix centimètres [2].

Parement de velours rouge, décoré de rinceaux en relief ; au milieu une croix, flanquée à droite et à gauche de l'écusson de Benoît XIII. Cet ornement est hors d'usage, car il a été mutilé sur place pour en enlever l'or.

[1] Le cardinal Orsini déclare, dans un décret synodal, qu'il a appliqué à la sacristie et particulièrement aux ornements pour les messes solennelles, les revenus d'une somme de mille ducats léguée par l'archidiacre Farella : « Quos... Paulus Farella, nostræ Ecclesiæ archidiaconus, vita functus... suo testamento... testatus fuit ducatos mille nostro applicandos arbitrio, communi ipsius Ecclesiæ addiximus sacristiæ, ut eorum fructus in sacras pro missis solemnibus vestes... erogentur. » (*Synodic. diœces.*, p. 181.)

En voyant l'incomparable trésor de la métropole, on comprend ce début d'un décret synodal du même cardinal : « Tanta est nostra erga Dei domus decorem, cujus zelo quotidie comedimur, cura et sollicitudo, ut ne soli quidem illius parietum splendori ac pretiosis in ea ministrantium vestibus Nos acquiescere patiatur. » (*Synodic. diœces.*, p. 149.)

[2] « Nullæ coronides ligneæ circa altaris angulos ducantur, sed earum loco apponi poterunt fasciæ, ex auro vel serico elaboratæ ac variegatæ, quibus ipsa altaris facies apte redimita ornatiorque appareat. » (*Cœrem. Episcop.*, lib. I, cap. XII, n. 11.)

J'ai signalé des bandes semblables, au Moyen-Age, dans l'*Inventaire de S. Maximin*, qui date de 1504 (*Bullet. archéolog.*, t. VI, p. 228-229). Cet ornement n'étant pas toujours fixe, on pouvait le transporter d'un parement à un autre. Au XVIIe siècle, en France, on avait, pour plus de commodité, simplifié le système. A l'Exposition du Trocadéro, M. Dedos a eu l'attention de mettre en évidence un riche devant d'autel de soie bleue brodée d'or, qui n'est pas postérieur à cette époque. Or ce parement admet deux sortes d'orfrois : le frontal, puis la bande qui monte à droite et à gauche et s'étale au-dessus du frontal. Ce type exceptionnel méritait ici une mention spéciale.

44. Parement de damas violet, aux armes du cardinal Orsini. Le frontal est à fond d'or, avec des pièces de rapport figurant des feuillages noirs et des fruits roses, les uns et les autres rehaussés d'or. Le champ est coupé de galons verticaux.

45. Parement de soie blanche, à larges rinceaux se détachant en relief vigoureux. L'écusson, deux fois répété, de Benoît XIII y escorte la croix centrale, que ce pape déclara obligatoire au milieu même du massif de l'autel : or, comme le parement la recouvrait, il est tout naturel qu'on l'ait reproduite sur l'étoffe. La raison d'être de cette croix se trouve à la fois dans le *Pontifical* qui enseigne que l'autel, c'est le Christ, *altare Christus est*, et dans cette parole de S. Paulin de Nole qui proclame que la croix rappelle le crucifié : « Ubi crux et martyr ibi. »

46. Parement en velours d'Utrecht, d'un violet rouge [1]. Les armoiries du cardinal Orsini [2] occupent les extrémités. Les galons triples indiquent les lés du tissu et montent droit de la robe au frontal.

47. Les ornements complets comprennent tout ce qui est nécessaire à l'officiant, à ses assistants et aux divers membres du chapitre répartis en quatre catégories : aussi il y a des pluviaux pour les dignités, des chasubles pour les prêtres, des dalmatiques pour les diacres et des tuniques pour les sous-diacres. Quand tout le chœur était ainsi paré, l'effet devait être des plus imposants [3].

[1] Le rouge est la vraie nuance du violet, qui correspond à la pourpre des anciens, non le bleu que popularise actuellement l'aniline : en France, le violet-bleu était la couleur reçue aux XVIIe et XVIIIe siècles, ainsi que le témoignent nombre de portraits d'évêques.

[2] En 1598, un parement brodé aux armes par « Jacomo delle Pezze, banderaro », coûtait à Jacques Cenci, qui l'offrait à la Madone *del pianto*, deux cent dix écus. (Bertolotti, *Francesco Cenci*, p. 52.)

[3] Le cardinal Orsini, dans la dédicace de son *Synodicon diœcesanum* au roi Jean V de Portugal, en 1723, assure que la métropole conservait, à la sacristie, un *insigne* présent du pieux monarque : « Æqualis ille regiæ aulæ ac Dei basilicarum nitor : ecclesiasticæ (specimen hujus nobilissimum, insignis in me regiæ tuæ munificentiæ tesseram, mea hæc metropolitana portendit) non minor ac regalis pretiositas supellectilis ». Ce *spécimen très-noble* peut fort bien s'entendre d'un de ces *ornements précieux* qui sont vraiment dignes de la munificence d'un souverain.

Ces pontificaux solennels sont devenus impossibles avec la réduction des chanoines imposée par le gouvernement piémontais.

Ornement en drap d'argent sur lequel courent des rinceaux fleuronnés de corail : genre de broderie insolite, mais qui n'est pas dépourvu d'attrait, surtout pour le peuple napolitain. On s'en sert peu à cause de sa pesanteur [1].

48. Ornement blanc et or, aux armes de Benoît XIII. Les écussons se mettent au bas du dos aux chasubles, dalmatiques et tuniques ; au bas de chaque orfroi, aux pluviaux : telle est encore la pratique romaine qui ne redoute pas cette façon aristocratique de désigner à perpétuité le donateur.

49. Ornement de drap d'or, brodé de fleurs en soies nuancées, aux armes du cardinal Orsini.

50. Autre ornement de Benoît XIII : sur le fond d'argent se détachent d'élégants rinceaux qu'avivent des fleurs de couleur.

Le chapitre attestait sa reconnaissance, en 1724, par la lettre dont voici le début : « Nulla plane præterit hebdomada, in qua Sanctitatis Vestræ cum beneficentiæ, tum benevolentiæ nobis peregregia non offerantur argumenta. Præterita hebdomada, Sanctitas Vestra duobus argenteis simulacris ac plurima supellectile ex holoserico auro texto suam hanc ditavit ecclesiam nosque omnes novis obligationum vinculis arctius devinxit. » (*Raccolta,* p. 22.)

51. Autre ornement du même genre, daté de 1729 et aux armes du cardinal Orsini.

52. Même provenance pour un ornement analogue qu'égaient des tulipes et des œillets : on dirait un parterre fleuri.

53. Ornement d'un effet prodigieux : le fond est un lamé vert et or, que tapissent des rinceaux d'or.

54. Ornement fort original, travaillé par les propres mains de la sœur du cardinal Orsini, dont on y voit les armes. Sur un fond de soie verte est appliqué un point de Venise des plus élégants.

[1] M. Dubus, chasublier à Paris, possède une chasuble du XVIIe siècle, provenant de l'abbaye de Chelles, qui a quelque analogie avec celle-ci. Sur le fond de serge rouge se détachent de gros bouquets faits en perles longues et en perles rondes, le tout de couleur blanche, ce qui donne un poids considérable au vêtement, même pour les yeux peu familiarisés avec de pareilles masses.

55. Deux ornements, don du même archevêque, brodés en or sur étoffe violette lamée d'or.

56. Ornement violet, brodé or et argent : même origine.

57. Ornement offert par Benoît XIII et destiné aux dimanches *Gaudete* et *Lætare*. Sa couleur est un violet rose [1].

La lettre de remercîment du chapitre atteste qu'il fut envoyé en même temps que la rose d'or, en 1725 : « præter etiam sacram supellectilem rosaceam ex holoserico auro texto. » (*Raccolta*, p. 30.)

58. Admirable ornement en brocart rouge étincelant d'or, avec les armes de Benoît XIII.

59. Ornement, aux armes du cardinal Orsini. Il est brodé or sur soie rouge lamée.

60. Chasuble [2] vraiment étonnante, où l'ornementation est faite tout entière à la main, à l'aide d'encre noire, sur un fond de soie blanche. On ne saurait trop louer la main délicate qui a tracé sans broncher de tels ramages avec une simple plume. Le voile mesure en carré 0,74 c. de côté [3]. Les armes des Colonna indiquent un donateur de cette noble famille [4].

Ces dessins se faisaient avec des plumes de cuivre, comme il résulte d'un texte de l'an 1593, cité par M. Bertolotti dans sa brochure *Le tipografie orientali e gli orientalisti a Roma*, page 9 : « Matteo (Nerone, prote à l'imprimerie Médicis) soleva usare il tocca lapis

[1] « Paramenta altaris et celebrantis adhiberi solent aliquanto sumptuosiora, sed coloris violacei, in defectu rosacei. » (*Cær. episc.*, lib. II, cap. XIII, n. 11.)

[2] Pie II, en 1459, avait réservé pour les réparations de la cathédrale la moitié des revenus de la première année de chaque nouveau bénéficier. Le cardinal Orsini laissa le choix aux chanoines, ou de payer cette somme, ou d'offrir quarante ducats qui étaient employés à l'achat d'un calice et d'une chasuble : « De anno 1575..... inter ipsos nostros metropolitanos canonicos conventum fuerit ut quilibet canonicus in futurum creandus et admittendus ...., debeat ducatos quadraginta de proprio impendere, nempe viginti pro uno calice et alios viginti pro una planeta cum suis paramentis in servitium dictæ Ecclesiæ. » (*Synod. diœc.*, p. 117.)

[3] A la même époque, à Bénévent, la bourse carrée mesure 0m40 et l'étole donne 0m055 dans sa largeur et 0m09 à l'extrémité élargie.

[4] J'ai relevé dans l'église de Sainte-Barbe, à Rome, au revers d'un parement d'autel, cette inscription qui indique un travail à la plume offert en 1719 par les regrattiers : FATTO CON PENA PAGATA. DA REGATTIERI L'ANNO 1719.

che io gli l'ho visto in mano in una penna di ottone che con esso ho visto ci disegnava le pitture, perche si diletta anco dipingere et fare li globi. » Voici le plus ancien exemple assurément de la plume métallique qui, tant pour *dessiner* que pour tracer les *globes* célestes et cartes géographiques, remplaçait le *crayon usuel*. Des dessins fins et délicats, surtout sur soie, eussent été bien difficilement nets, faits à la plume d'oie qui est encore très en vogue à Rome.

61. Je ne décrirai pas les gants, parce que j'en ai déjà parlé longuement ailleurs [1], mais je ne puis oublier les bas pontificaux et les sandales de Benoît XIII. Les bas, ainsi qu'à Rome, ressemblent à des houseaux et ne prennent pas exactement la forme de la jambe, ce qui est infiniment plus commode pour les mettre au trône pendant le chant de Tierce. Les sandales sont en drap d'argent, brodé d'or, avec une croix de même sur l'empeigne. Le bout est carré et le talon brodé. Il y a quelque chose du type ancien dans l'échancrure du cou-de-pied et les languettes qui se lacent.

62. Plusieurs mitres précieuses datent de l'épiscopat du cardinal Orsini. Elles sont de grande dimension et pesantes à la tête, à cause de la multiplicité des broderies et des pierres précieuses qui les enrichissent [2]. Elles mesurent en hauteur 0,39ᶜ et en largeur 0,30ᶜ ; le fanon, sans la frange, est long de 0,42ᶜ et large de 0,33ᶜ à l'extrémité. Le type du Moyen-Âge a été conservé, c'est-à-dire que des deux orfrois qui coupent chaque face, l'un est vertical ou en titre et l'autre horizontal ou en cercle [3]. Le fond est un drap d'argent, car Rome ne connaît pas d'autre couleur pour la mitre que le blanc, pas plus qu'elle n'admet d'autres broderies que celles en or [4]. Si la taille a été haussée, la décoration du moins a été fidèle aux anciennes rubriques.

[1] *Les gants pontificaux*, p. 144-148.

[2] « Una, quæ pretiosa dicitur, quia gemmis et lapidibus pretiosis. ... contexta esse solet. » (*Cœrem. Episcop.*, lib. I, cap. XVII, n. 1.)

[3] *La cathédrale d'Anagni*, p. 62.

[4] « Laminis aureis vel argenteis contexta esse solet. » (*Cœrem. Episc.*, lib. I, cap. XVII, n. 1.)

VII.

Les livres liturgiques doivent maintenant appeler notre attention. Je passerai rapidement sur les plus récents [1].

63. Missel du Pape Clement X, ainsi authentiqué par cette inscription commémorative : *Missale Romanum quo in missæ sacrificio quotidie utebatur s. m.* (sacræ memoriæ) *Clemens pp.* x. L'édition est celle d'Anvers, de l'an 1663. La couverture est magnifiquement brodée argent, or et soie.

64. Pontifical de Benoît XIII, édition du Vatican (1726). Pour la commodité de l'officiant, il est divisé en plusieurs volumes, reliés séparément.

65. Autre pontifical, édition d'Urbino (1727), avec les armes de Benoît XIII sur les plats.

66. Epistolier et Evangéliaire, édition de Salvioni, à Rome (1746). Actuellement, on emploie simplement le Missel pour le chant de l'épître et de l'évangile. Benoît XIII, comme à la chapelle Sixtine, trouvait plus correct d'avoir deux livres distincts pour cette double fonction.

67. Missel in-folio, écrit sur vélin en rouge et noir, et ayant servi à la canonisation des SS. Turibe, Jacques de la Marche, Pélerin Laziosi, Jean de la Croix, François de Solano, Louis de Gonzague, Stanislas Kostka et de Ste Agnès de Montepulciano. Cette cérémonie eut lieu sous Benoît XIII à la basilique Vaticane, en 1726 [2].

[1] Benoît XIII, par une fondation spéciale, avait imposé aux chanoines de sa métropole la récitation quotidienne du petit office de la Vierge, usage qui s'est perpétué jusqu'à ce jour.

L'*Ordo divini officii* de la cathédrale de Vence, en 1552, mentionne une récitation analogue : « Item quod subdiaconus et diaconus habeant se reperire semper in principio cujuslibet officii, tam magni quam parvi, ad ponendum libros in pulpito, necnon pro dicendo *Venite exultemus* dicti parvi officii Domine nostre. » — « Item quod domini beneficiati tam precentor quam alii habeant se comperire in parvo officio nostre Domine. » — « Item pariter, quod omnes de ecclesia cujuscumque gradus et conditionis existant in parvo et magno officio beate Virginis Marie dicendo, exceptis lectionibus et laudibus magni officii dicte beate Virginis Marie, habeant semper stare. » (*Bull. monum.*, 1877, p. 615, 616, 617.)

[2] *Della canonizazione dei santi*, p. 75.

Les livres les plus curieux sont les suivants :

68. Frà Bernardino Mancini, de l'ordre des Ermites de S. Augustin, a exécuté en belle calligraphie, en 1710, le volume des *Improperia*, commandé par le cardinal Orsini pour sa cathédrale de Bénévent :

1710
A Fr. [1] *Bernardino Mancini*
Ord. Er. S. Aug. [2].

69. En 1706, il avait déjà calligraphié pour la cathédrale le Propre des saints, noté rouge et noir et peint aux armes du cardinal Orsini : « Proprium Sanctorum, de mandato Emi et Rmi in Xpo Patris et Dni Dni fr. Vincentii Mariæ, ord. præd., card. Ursini, arch. ; completum die XVIII septembris MDCCVII a Fr. Bernardino Mancinio, Ord. Erem. S. Augustini. »

70. Un volume de chant, daté de 1688, fut composé en partie et écrit sur papier par Pietro Francesco di Firenze, de l'ordre des frères mineurs. En voici la dédicace en vers et la signature :

Pio peritoq. Cantori
S(criba)
Promittit tibi tandem pars
hæc posterior.....

cum off. noviss., quorum cantus fletus hoc tempore fere totus fuit a me compositus, ideo hujus flebilitati in omnibus precor parce reatu.

Nulli parcens labori aut expensis, brevissimo me tandem tempore complevit 1688, *in Parthenopeo Calvaria dedit finem.*

L'ouvrage fut donc achevé rapidement à Naples, dans la maison du Calvaire.

In personam Scriptoris
*P. Petrus Franc*s. *de Florentia Minorita canebat*
Suscipias triplici divisa volumine vota
Ut reboet vocum dulce per astra melos

[1] *Fratre.*
[2] *Ordinis Eremitarum Sancti Augustini.*

Cette mélodie douce a cessé d'exister à la cathédrale de Bénévent, où l'on chante assez mal. Benoît XIII n'eût pas toléré pareille négligence et s'il faisait exécuter de beaux livres, il tenait aussi à ce qu'on en fît bon usage.

71. Frà Stefano, de Vérone, mineur aussi lui, a signé à la première lettre d'un autre volume :

1688 *frater Stepha(nus) Veronensis, ordin. Minor., scrip. Neapoli.*

Aussitôt, il ajoutait au-dessous ses armes : un arbre, avec deux étoiles et, en chef, l'écusson des franciscains ; autour, la corde de S. François. Il s'excuse humblement des fautes involontaires qu'il a pu commettre.

Ceterum erroribus, si qui sunt, parce, precor, utpote involontariis. Diu vive et vale.

72. Le même religieux reparaît encore deux fois [1] :

min. minim. scrib. an. 1688

Sur un autre volume, il atteste son humilité :

Ut mihi misero, inopi hoc opere
Longi laboris, maximo in munere
Suam solam gratiam dignetur dare
F. Steph. ex Ins. Veron. Min. obs.
iussu scripsit et affectu cecinit.

Le cœur a dirigé la main et la plume s'est faite l'écho de la voix.

73. Un autre volume, meilleur que le précédent et le suivant, fut exécuté en 1706 par un servite, Jacques Gensini, de Florence : *Com-*

[1] Je profite de l'occasion pour signaler deux autres calligraphes inconnus dont j'ai rencontré les œuvres à Bénévent et que je me plais à tirer de l'oubli.

Le chanoine Vincent de Vita a signé en tête de l'*Inventaire des biens du chapitre* (1690), orné de traits de plume élégants et bien écrit comme calligraphie :

D. Vincentius Canon. de Vita secretarius Pingebat.

Cet inventaire m'a été montré avec orgueil aux archives métropolitaines de Bénévent par un membre de la même famille, l'archiviste Don Nicolas Colie de Vita.

Gilbert Pasca a peint à l'aquarelle, fort élégamment, la première page de la *Platea* des biens de la mense archiépiscopale de Bénévent. Il y a représenté un motif d'architecture, avec une vigne. Le volume est tout entier en papier et date de l'an 1700.

Giliberto Pasca f.

pletum die XVII *januarii* MDCCVI, qui, dès 1703, avait écrit le commun des saints : *Commune Sanctorum, completum die* XXX *julii* MDCCIII *a fr. Jacobo Gensini Florent., Ord. Serv. B. M. V.*

Le cardinal Orsini, dans son *Synodicon* (pag. 30), parle ainsi des manuscrits choraux : « Nous confirmons cette règle du chant et de la récitation alternativement, comme souverainement louable, et nous ordonnons qu'on l'observe toujours. Dans ce but nous avons fait écrire noblement et noter trois gros livres pour les matines, à grands frais de notre part, parce que nous ne pouvions en trouver d'imprimés et nous les avons assignés au chœur de notre sainte église métropolitaine. »

Le même archevêque, dans son 21e synode, fit un décret relativement au don et à la conservation des trois manuscrits exécutés à ses frais : « Augustissimum Dei nomen, ineffabilibus angelorum studiis celebrandum, ut in ecclesiæ nostro choro pro posse laudaretur, in III diœcesana nostra synodo, antiquam nedum divina cum cantu officia persolvendi normam et consuetudinem probavimus, at insuper qui pro matutinis cantandis desiderabantur, chorales libros in tribus illico Claudianæ chartæ voluminibus perita manu excribendos (impressi enim non inveniebantur) curavimus et eidem choro addiximus. Eosdem tres libros, cantorum magis manibus quam temporis edacitate jam fere consumptos, de mandato nuper nostro, vel auctos, vel correctos, methodo et forma meliori in membranis seu pergamenis chartis typis exemplatos voluimus : et sine parcimonia absolutos, pelle baculina coopertos, fibulis et clavis ex aurichalco vel ad ornatum munitos, pro ipsius chori servitio assignavimus. Quamobrem bibliothecarii erit, cui ex ecclesiæ nostræ capitularibus hoc onus incumbit istorum aliorumque chori librorum sollicitam curam gerere atque illos, cum opus fuerit, immediate reficere, ne illud pro eo tantum currat Salomonicum (Eccl. III, 7) *tempus scindendi et tempus consuendi* non currat. Mansionariorum autem erit, ejus scilicet qui primus reperietur in fine chori, ne libri prædicti per diem in legilibus vel sedibus prostent, sed, expletis officiis, suo, per quem pertinet, ad hoc deputato armario reponantur [1]. » On ne peut être plus soigneux jusque dans les moindres détails.

[1] *Synodic. diœces.*, p. 150.

VIII.

La sacristie de la métropole possède une grande vasque de cuivre, ornée de godrons et posée sur un pied de fer découpé en trèfle, à la manière de certains chandeliers funèbres des églises de Rome. Le style indique le XVI' siècle. Je signale cet objet, parce que je ne lui en connais pas d'analogue, au moins avec la destination d'y faire l'eau bénite. Tel est, en effet, l'usage de cet ustensile, au moins depuis Benoît XIII, car il est possible qu'antérieurement il servît de *brasero* : or j'en ai rencontré un de ce genre dans la sacristie de Sainte-Marie du Peuple, à Rome.

Le Rituel romain de Paul V, inséra, à la fin, la formule de la bénédiction solennelle de l'eau, la veille de l'Epiphanie au soir. Il ne l'imposa pas, mais il l'autorisa partout où elle existait déjà. Benoît XIV, dans la révision du Rituel, la supprima ; probablement était-elle déjà tombée universellement en désuétude. Toujours est-il qu'actuellement elle est prohibée et une récente discussion, qui eut lieu devant la Sacrée Congrégation des rites, montre qu'elle ne se maintint plus à Rome, dans les églises des Stigmates et de St-André *della valle*, qu'en vertu de la coutume.

Le cardinal Orsini semble avoir introduit ce rite dans son diocèse de Bénévent, en se fondant sur le Rituel. Aussi dans un de ses synodes enjoignit-il à la métropole et aux collégiales d'imiter en cela la république de Venise, qui attachait une grande importance à cette eau exceptionnelle, parce qu'elle était employée en cas de sorcellerie, de magie et de sortilége.

A cette occasion, il fit imprimer un placard, suivant son habitude, afin qu'on pût l'afficher dans les sacristies. Ce placard est en italien et à deux colonnes : il exalte les vertus de cette eau de l'Epiphanie, qui entre autres propriétés, a celle de ne jamais se corrompre [1], dit-

[1] S. Jean Chrysostome dit que la vertu de l'eau, bénite solennellement le jour de l'Épiphanie, était telle qu'elle pouvait se conserver plusieurs années sans se corrompre : « Manifestum etiam fit hujus rei et efficax signum, dum temporis diuturnitate istarum aquarum natura non corrumpitur; sed ad annum integrum, imo ad duos, vel etiam tres annos aqua hodie hausta, incorrupta et recens manet, et post tam longum tempus altera, recens ex fontibus hausta, aqua non est deterior. »

il. Je n'ai pu me le procurer à Bénévent, car il n'en reste pas un exemplaire. Je n'en connais qu'un seul que j'ai vu en 1856, dans la sacristie du Saint-Nom de Marie, place Trajane, à Rome. Sa longueur m'a empêché alors de le copier : je le regrette maintenant, car ce document a une haute valeur, rapproché du décret synodal que voici et auquel il donne sa raison d'être d'après la théologie, la tradition et la liturgie :

« Ut nonnullæ sacræ functiones, quæ non in omnibus ecclesiis ob competentis clericorum numeri defectum compleri possunt, in aliquibus saltem persolvantur, in nostra metropolitana et in collegiatis ecclesiis nostræ civitatis et diœcesis, aquæ benedictionem, novissimo Rituali romano additam, post vigiliæ Epiphaniæ completorium faciendam, quæ in universo serenissimo Venetorum dominio, magno populi concursu celebratur, quamque vulgus l'*acqua contro le berole* appellat, quia in striges, veneficos et magas inque phantasmata et dæmonum illusiones eam potentem (prout ex ipsis orationibus constat) experti sunt, nullum canonicale collegium stato ritu perficere prætermittat : quam aquam sic benedictam, ubi ejus efficaciam explanaverint, populo tandem impertiantur [1]. »

Cette eau, qui se bénit avec solennité, est faite pour distribuer au peuple qui la garde dévotement à domicile pour ses besoins spirituels et temporels. Elle a d'abord la vertu propre que lui attribue l'Église dans ses prières spéciales et de plus elle est un souvenir direct du baptême du Christ, dont l'Église fait mémoire dans l'office de l'Epiphanie. Dans l'hymne des premières vêpres, il est dit, en effet :

« Lavacra puri gurgitis
Cœlestis Agnus attigit :
Peccata quæ non detulit
Nos abluendo sustulit. »

La seconde antienne du premier nocturne y fait allusion : « Fluminis impetus lætificat, alleluia, civitatem Dei, alleluia » ; de même la quatrième de laudes : « Maria et flumina, benedicite Domino : hymanus dicite, fontes, Domino, alleluia. »

[1] *Synodic. diœces.*, p. 147.

Mais le premier répons du premier nocturne est plus explicite encore : « Hodie, in Jordane baptizato Domino, aperti sunt cœli .» L'antienne du *Benedictus* revient sur ce même fait évangélique: « Hodie cœlesti sponso juncta est Ecclesia, quoniam in Jordane lavit Christus ejus crimina », qu'atteste aussi, aux secondes vêpres, l'antienne du *Magnificat:* « Hodie in Jordane Christus baptizari voluit, ut salvaret nos, alleluia. »

L'addition de l'*Alleluia*, à la suite des versets liturgiques, est un signe de joie spirituelle, car l'Église dès lors est unie au Christ et purifiée de ses péchés. Or le baptême met en fuite le démon et écarte son influence perverse. Il n'est donc pas étonnant que l'Église établisse, le jour où elle est victorieuse et libre, un rapprochement entre le texte sacré et l'eau qui rappelle le baptême du Sauveur, attachant à cette eau la vertu plus particulière de chasser le démon en dehors de l'administration du Sacrement, ou même de préserver l'âme de son atteinte funeste.

IX.

De 1686 à 1723, le cardinal Orsini fit la récognition des reliques de la cathédrale et de l'archidiocèse de Bénévent. Il en publia plus tard l'inventaire dans le *Synodicon diœcesanum*, auquel j'emprunte les extraits suivants, car il n'y a pas intérêt majeur à donner ici les 145 articles qui se réfèrent exclusivement à la métropole [1]. Je me contenterai des plus saillants : Une dent de Ste Agathe, un morceau de la *cappa* de S. Antonin, archevêque de Florence; un fragment du crâne de S. Basile, un bras du pape S. Caius, des entrailles de S. Charles

[1] Le cardinal Orsini, dans un décret synodal, reconnaît que les reliques qui enrichissent la métropole y ont été apportées par les princes Lombards et miraculeusement préservées lors du tremblement de terre qui ruina la ville : « Quod de Christo Domino evangelicus propheta præ dixit : *Et erit sepulchrum ejus gloriosum*, de ejusdem Christi Jesu apostoli, martyrum, confessorum et virginum sepulchris, quibus civitas nostra, Serenissimorum principum Longobardorum pietate munita et decorata existit, comprobatum quoque conspeximus : nam in ingenti superioris anni terræ motus ruina sepulchra ipsa integra et gloriosa reperta sunt. » (*Synod. diœc.*, p. 168.)

Borromée et une éponge imbibée de son sang ; un morceau de la chemise, du vêtement et de la coiffe de la bienheureuse Claire de Montefalco, ainsi que son voile ; une page du bréviaire de S. Dominique ; le corps de S. Donat, évêque et martyr ; des cheveux et des fragments d'ossements de Ste Firmine, vierge et martyre de Rome ; un peu de toile teinte du sang de S. François d'Assise, des morceaux de chair de S. François de Sales, des ossements et du sang de S. Longin martyr ; le chef de S. Loup, évêque de Troyes et confesseur ; le corps et une grande quantité de sang coagulé de S. Pantaléon martyr ; un morceau des vêtements de S. Pierre d'Alcantara, ainsi que de S. Pie V ; un voile qui recouvrit le corps de Ste Rose de Viterbe ; la plus grande partie des corps des sept frères martyrs, fils de Ste Félicité ; trois morceaux d'ossements distincts des SS. Sidrach, Misach et Abdenago, les trois jeunes hébreux jetés dans la fournaise par Nabuchodonosor ; deux os du bras de S. Etienne.

Parmi les reliques de nos saints français, notons : à la cathédrale, deux morceaux d'ossements de S. Albert le Grand, (page 610 du *Synodicon*); un petit fragment d'os de S. Jean-François Régis (p. 615); *idem* de S. Martin, évêque et confesseur (p. 616) ; *idem* de S. Maur, abbé (p. 617) ; deux morceaux d'os réunis de S. Roch, conf. (p. 618) ; au séminaire, cendres de S. Martin (p. 620) ; à Sainte-Catherine, « un ferro ritorto di S. Lionardo confessore » (p. 621) ; à Sainte-Sophie, plusieurs petits fragments d'ossements de S. Brice, évêque et confesseur (p. 622) ; un morceau du crâne, de la côte et autres fragments de S. Denis, martyr, mêlés à ceux des SS. Rustique et Eleuthère martyrs (p. 623) ; plusieurs morceaux d'ossements et fragments de S. Hilaire, évêque et confesseur (*ibid.*) ; un fragment de côte, autres petits ossements et fragments de S. Lazare, évêque et conf. (p. 624) ; un os du bras et autres petits fragments d'os de S. Loup, év. et conf. (*ibid.*) ; un morceau de l'épaule et autres fragments d'ossements de S. Martin (*ibid.*) ; trois morceaux de côtes et autres fragments de S. Rémy, évêq. et conf. (p. 625) ; à St-Laurent, un petit ossement de S. Martin (p. 626) ; à St-Augustin, des cendres de S. Loup (p. 627) ; chez les Jésuites, ossements et fragments de S. Martin (p. 629) ; à St-Pierre, deux petits fragments d'os de S. Loup (p. 632) et fragments de S. Martin (*ibid.*) ; à St-Victorin, un

ossetto de S. Bernard (p. 633), *ossetti* de S. Denis (p. 634), *ossetto* de S. Lazare (p. 634), *ossetti e frammenti* de S. Léonard (*ibid.*), *frammenti e ceneri* de S. Louis, roi (p. 635), *ossetto* de S. Loup (*ibid.*), *frammenti* de S. Martin (*ibid.*) ; à Ceppaloni, « un pezzetto d'osso » de S. Loup et « un pezzo d'osso » de S. Martin (p. 640), « sei pezzetti d'osso » de S. Maur (*ibid.*) ; à Cercello, « due pezzi di costa » de S. Denis (p. 641) ; à Jelsi, « un osso di giuntura » de S. Remi (p. 649) ; à Limusani, « un poco di velo » de S. Martin (p. 651) ; à Matrice, « un pezzetto d'osso » de S. Martin (p. 652) ; à Paduli, « un pezzetto d'osso » du même (p. 665) ; à Rotondi, « pezzetto d'osso » de S. Martin » (p. 670) ; à Torrecuso, « pezzo d'osso del braccio » de S. Loup (p. 682).

X.

Un trésor, aussi bien pourvu que celui de Bénévent, devait être à l'abri de toute déprédation ou négligence. Aussi le cardinal Orsini en avait-il confié la garde à un chanoine, qui prenait le titre de *trésorier* et était la cinquième dignité du chapitre. Cela ne suffisait pas encore : outre cette intendance générale, il voulut, avec beaucoup de raison, que cette garde fût plus immédiate et continue, aussi exigea-t-il qu'un clerc se tînt toute la journée au trésor et que même il y passât la nuit, comme cela se pratique encore à Aix-la-Chapelle. Plus tard, au 33e synode, il fournit lui-même à son entretien par la constitution d'un capital de 500 ducats.

Voici le texte du *Synodicon diœcesanum* qui nous renseigne exactement sur cette triple mesure si utile et si efficace :

« Quod ad nostræ spectat ecclesiæ thesaurarium, ut sacra scilicet vasa, vestes et altarium ornamenta custodiat, eorumque munditiæ nitorique incumbat et præbendæ redditibus sarta tecta conservet, pro sui ille muneris exequatur officio : primi Nos idcirco concilii provincialis Sabellii nostrique etiam primi, hoc titulo, constitutiones quæque a Nobis insuper in ejusdem ecclesiæ capitularibus statuta fuere, innovamus. Id autem solicitudine quatenus impleat promptiori, clerico illum indigere novimus coadjutore, assidue qui pro custodia in gazophylacio ipso, suo jam cubiculo in remotiori

latere instructo, diu noctuque permaneat et tum archiepiscopo, semper ac opus fuerit, tum ecclesiæ necessaria præbeat ac restituta suo inde loco componat. Præbendæ igitur ac pro tempore existenti thesaurario opportune super hoc Nos providere cupientes, quingentorum ipsis ducatorum capitale donavimus, quorum fructus coadjutori prædicto addiximus, conditionibus in instrumento expressis [1]. »

Dans les statuts du chapitre, rédigés en 1695, on lit les articles suivants :

« L'office du trésorier est de garder et d'avoir exactement soin des vases et vêtements sacrés et de tous les ornements de l'église et du maître-autel.

« Il doit, en raison de sa prébende, faire seulement réparer les ornements qui commencent à se déchirer et raccommoder les vases sacrés qui ont besoin de réparation ; tenir toutes choses propres et nettes et ne pas laisser manquer des susdits objets, selon la teneur des constitutions synodales du cardinal Savelli de l'an 1597 ; déclarant qu'il n'est pas tenu à faire des objets neufs, en raison des faibles revenus de sa prébende.

« Il ne permettra pas qu'il entre au trésor autre personne que les ministres qui doivent prendre les ornements sacrés.

« Il ne peut ni ne doit prêter hors de la métropole aucun des objets confiés à sa garde et s'il en prête pour un usage profane, il encourra l'excommunication *latæ sententiæ*, réservée à l'archevêque [2]. »

X. Barbier de Montault.
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

[1] *Synod. diœc.*, p. 37.
[2] *Synod. diœc.*, p. 10-11.

RELIQUAIRE

DE S. LAURENT ET S. VINCENT DE CRÉGY

Il y a quelques années, en remuant les gravats entassés aux abords de la petite église de Crégy, près de Meaux, on trouva par hasard le meuble dont nous offrons le dessin. Pris tout d'abord pour un réchaud démodé, l'objet, après nettoyage, apparut ce qu'il est en effet, un fort beau pied de reliquaire du XIIIe siècle, en cuivre rouge, jadis doré.

Comment un reliquaire gisait-il dans ces décombres? d'où provenait-il, car évidemment il n'eut pas pour destination primitive une très pauvre église de village? Quelles reliques y étaient renfermées? Des recherches ultérieures ont fourni les renseignements suivants :

Après avoir détaché la plaque inférieure ou dessous du coffret (B), on put, en bien cherchant, y lire, en caractères italiques une inscription gravée au burin et grossièrement encadrée de hachures.

En voici le texte exact :

Le pnt Reliquaire fut donné à la confrairie de saint Laurents en 1659 *par Messieurs du Chapitre de Meaux ce requerant Me Pierre Januier Recteur de cette Eglise Mr Langloys Official et archidiacre de Brie luy donna les Reliques*

Os du sternum de S. Cyril martyr
S. Justin S. Germain
vne clauicule de S. Laurens et vn petit os dans ce cristal
Confrairie S. Lavrens S. Vincent erigee en 1658

Sur une bordure (en C), on avait déjà lu la date 1659. L'autre face intérieure porte ces mots écrits de la même main :

Donné à Cregy par Mrs de Chapre
Januier estant curé en juillet 1659.

Il nous sembla donc, après réflexion, avoir entre les mains une épave de l'incendie sacrilège du trésor de notre cathédrale par les Huguenots, débris vénérable encore, malgré les mutilations de la flamme, conservé durant un siècle dans quelque coin de la sacristie, et enfin donné pour son église de Crégy à *Mrs du Chapitre* par *Me Pierre Janvier*, de drolatique mémoire. Après tout, l'idée de réapproprier ce beau reste à sa destination primitive avait du bon, malgré même les vingt et quelques trous jugés nécessaires pour assujettir les nouvelles reliques. Dès lors et sans doute jusqu'à la Révolution, les fidèles purent vénérer à travers les dix trèfles du coffret, les Reliques des saints Patrons de Crégy. Et vraiment, comme on peut en juger par les gravures ci-jointes, bien des reliquaires modernes sont moins dignes de leur usage.

Il est presque inutile de dire qu'à l'origine, deux statuettes d'anges ou de saints, ou peut-être deux colonnettes, dont les attaches sont très visibles (en C), supportaient, probablement dans un cylindre de cristal, les reliques détruites au XVIe siècle. L'objet est d'un quart environ plus grand que la gravure.

Ce qui frappe surtout dans cette pièce d'orfèvrerie, c'est la simplicité des grandes lignes, la vigueur du trait, l'aisance parfaite dans l'exécution des détails. Du reste, c'est le cachet ordinaire des produits de cette époque. Dans sa rudesse apparente, l'ornementation de la plaque B est un petit chef-d'œuvre. Rien de cette régularité brutale, si prisée des amateurs vulgaires, que donne le travail de la machine. Si la roulette est employée pour les fonds gravés, on y sent la main qui la dirige et sème la variété dans ce détail même essentiellement uniforme.

Y a-t-il dans le choix des motifs ici figurés quelque intention symbolique? ou bien ces quatre bipèdes alternant avec des feuilles de lierre et de vigne sont-ils de simples caprices? D'autres plus familiarisés avec le bestiaire ancien nous le diraient peut-être.

1679

On voit en B la marque du graveur.

Une dernière question : A quoi pensait donc l'orfèvre, quand il dépensait son temps et sa peine à graver pour notre monstrance ce dessous invisible par destination? Un jour, à propos d'un fait aussi insolite, on posa la même question à l'un de ces rares praticiens qui, pleins de respect pour leur art et surtout pleins de foi, nous apparaissent çà et là comme les revenants d'un autre âge : « Les hommes ne verront pas mon ouvrage ; c'est vrai, répondit-il en souriant ; mais les anges du bon Dieu le verront... » Les hommes voient aujourd'hui avec respect et édification la délicatesse de votre conscience, pieux ouvriers. Et ils vous admirent.

E. Jouy.

ICONOGRAPHIE DU BAPTÊME

—

DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE *

—

CHAPITRE III.

REPRÉSENTATIONS DU SACREMENT DE BAPTÊME EN GÉNÉRAL ET DE DIVERS BAPTÊMES EN PARTICULIER.

ARTICLE I.

Remarques générales.

Les représentations du baptême de Notre-Seigneur ne sont point seulement, dans l'antiquité chrétienne, la reproduction d'un fait historique ; c'est aussi une figure du baptême chrétien, parce qu'il fut institué dans cette circonstance. Ce sacrement, figuré d'abord par des allégories, n'est représenté dans sa réalité qu'à partir du IIIe siècle et surtout du Ve. C'est à peu près le même thème que celui adopté pour le baptême du Sauveur ; l'immersion est complétée par l'infusion ; parfois l'officiant ne fait que poser la main sur la tête du catéchumène, ce qui est peut-être une allusion à l'onction verticale. Au Moyen Age, on représente ordinairement le baptême des adultes dans une cuve, comme celui des enfants ; toutefois on remarque un certain nombre d'exceptions où apparaît le seul mode de l'infusion.

La présence du parrain remonte à une haute antiquité. Muratori

* Voir le numéro d'Octobre-Décembre 1878, p. 313.

a publié une épitaphe[1] où un néophyte (*fidelis*), les pieds dans l'eau, reçoit l'infusion baptismale que lui verse une colombe. L'évêque est à droite, le parrain à gauche. On lit autour l'inscription suivante : INNOCENTI SPO QVEM ELEGIT DO IS DAVSAT IN PACE FIDELIS X KAL. SEPTEMBR.

Le vert qui est la couleur de l'espérance, de la victoire, de la foi, est aussi, dans l'iconographie du Moyen-Age, la couleur affectée plus spécialement aux néophytes et aux scènes baptismales.

ARTICLE II.

Peintures des premiers siècles et du Moyen-Age.

Rome ; *cimetière de Sainte-Agnès.* — Une de ses peintures représente une femme en costume d'orante, ayant près d'elle une colombe. Comme c'est l'emblème de l'Esprit-Saint, Bottari voit ici la représentation d'une femme qui, peu de temps avant sa mort, aurait reçu le baptême et la confirmation. Nous ajouterons que cette conjecture se trouve appuyée par les deux sujets qui l'accompagnent à droite et à gauche, — des agapes chrétiennes et cinq femmes portant des vases, les vierges sages, selon Aringhi, des porteuses d'eau bénite, d'après Bottari.

Cimetière Saint-Calixte. — Dans un *cubiculum* construit à la fin du second siècle ou au commencement du IIIe et qu'on désigne sous le nom de Chambre des Sacrements, on voit un prêtre, revêtu du *pallium*, baptisant un enfant nu, plongé jusqu'aux genoux dans une nappe d'eau formée par la source qui jaillit du rocher frappé par Pierre Moïse. Le prêtre, se tenant debout, ne fait que lui imposer les mains sur la tête, mais l'eau qui découle des membres de l'enfant a été évidemment versée sur lui auparavant. Les peintures voisines, relatives aux sacrements, représentent un homme assis pêchant des poissons, Moïse frappant le rocher, et le paralytique emportant son lit sur ses épaules.

Une représentation, datant de la fin du premier siècle, a été découverte dans ce même cimetière et décrite par M. J.-B. Rossi[3]. Un

[1] *Inscript.*, p. 1888.
[2] T. III, p. 70, pl. 148, n. 6.
[3] *Roma sotterranea*, t. I, pl. XIV.

homme plongé dans l'eau en sort aidé par un personnage qui lui donne la main. Au-dessus d'eux vole une colombe tenant dans son bec un rameau d'olivier. On voit que c'est là l'idée voilée plutôt que le fait liturgique du baptême.

Cimetière de Sainte-Cyriaque. — S. Laurent verse sur la tête de S. Romain l'eau baptismale, au moyen d'une burette.

Crypte de Saint-Eusèbe. — C'est le baptême qui est discrètement figuré dans un *cubiculum* de la fin du IIIe siècle, où, après que Moïse a frappé le rocher, on voit un juif accourir pour recevoir l'eau, tandis qu'un autre défait sa chaussure pour se préparer à l'immersion.

Cimetière de Saint-Prétextat. — Dans une peinture du Ve ou VIe siècle, au-dessous d'une barque, on voit un prêtre debout posant une main sur la tête d'un enfant de cinq à huit ans ; de l'autre, il tient un vase. Le niveau de l'enfant fait deviner qu'il est descendu dans une piscine : c'est peut-être la représentation de l'onction verticale.

Fonds de verre. — Buonaruotti a publié [1] un fond de verre qu'il croit avoir servi pour les repas des fêtes annotines, Le Christ est debout sur un monticule au pied duquel coule le Jourdain qu'indique l'inscription IORDANES. S. Jean-Baptiste, un peu plus bas, est à sa droite. A gauche, un homme tenant un bâton et revêtu d'un ample vêtement qui pourrait bien être un *sabanum,* s'apprête à descendre dans le fleuve. Il offre au Sauveur une banderolle sur laquelle on lit .....INVS, terminaison d'un nom propre comme *Geminus, Sabinus.* Ne serait-ce pas la cérémonie par laquelle le catéchumène donnait son nom pour être inscrit parmi les candidats au baptême? Près de S. Jean, on voit un palmier, symbole de la victoire que le nouveau chrétien va remporter sur le démon et un phénix, l'oiseau qui renaît de ses cendres comme le chrétien renaît de l'eau. Telle est du moins l'interprétation de Buonaruotti, contredite par M. le comte de Saint-Laurent [2] qui voit dans cette scène le don du volume divin fait par Jésus-Christ à S. Pierre.

En 1875, on a découvert au Mont de Justice, près des thermes de

[1] *Osservaz. sopra alcuni frammenta di vasi de vetro,* tav. VI, fig. 1.
[2] *Revue de l'Art chrétien,* t. I, p. 293.

Dioclétien, dans un oratoire privé du IVe siècle un fragment de verre d'une destination analogue, représentant le baptême d'une petite fille revêtue d'une robe. L'eau tombe sur sa tête en descendant d'une ampoule de verre qui paraît suspendue à une guirlande d'oves. La colombe mystique apporte un rameau d'olivier sur la tête de l'enfant que domine et touche une main au-dessus de laquelle on lit *Alba;* c'est celle d'une marraine, selon M. de Rossi, celle du baptiseur d'après l'abbé Martigny. A droite, un personnage nimbé, vêtu de la tunique et du *pallium*, porte le nom de *Mirax* et semble dire par un geste : Voici votre fille régénérée. M. de Rossi pense [1] que le nimbe caractérise ici non pas la sainteté personnelle de ce ministre, dont le nom est absent des calendriers grecs et romains, mais la sainteté de la fonction qu'il remplit.

Église des Quatre-Couronnés. — Dans la chapelle Saint-Sylvestre, parmi les antiques fresques consacrées à l'histoire de Constantin, se trouve son baptême. L'empereur est plongé à mi-corps dans une vaste cuve.

Saint-Laurent-hors-les-murs. — Dans les fresques du XIVe siècle consacrées à l'histoire de S. Laurent, on voit cet illustre diacre renverser une urne à deux anses sur la tête de S. Romain qui, lui aussi, de la main droite, tient une urne pareille, sans doute pour une seconde infusion : ce qui démontrerait qu'au XIVe siècle la triple infusion se faisait en versant successivement le contenu de trois vases et non pas chaque fois le tiers d'un vase. La scène se passe dans un baptistère à colonnades.

Saint-Pierre (Confession de). — Sur le sarcophage de Junius Bassus, préfet de Rome, mort peu de temps après avoir reçu le baptême, on voit l'Agneau divin baptisant un plus petit agneau qu'il enfonce dans l'eau en lui mettant la patte droite sur la tête. A gauche, l'Esprit-Saint apparaît sous la forme d'une colombe.

Sainte-Pudentienne. — S. Pierre, dans la maison du sénateur Pudens, baptise deux personnages plongés dans une cuve ; quatre femmes sont témoins de cette cérémonie.

Palais de Latran. — Ciampini a figuré [2] une peinture où S. Nico-

[1] *Bullettino*, 1876, n° 2, p. 55.

[2] *Vet. mon.*, t. III, c. 3, p. 28.

HOLBROOK LIBRARY
PACIFIC SCHOOL
OF RELIGION

las baptise dans une cuve trois catéchumènes, réduits à la taille d'enfants pour grandir la supériorité du Saint. On y lit cette inscription :

Auxit mactatos hic vivo fonte renatos.

Ce vers et ce sujet, mal interprétés, auraient donné lieu, d'après M. A. Maury [1], à la légende des trois enfants ressuscités, dont il n'est pas question dans les actes de S. Nicolas. On aurait pris les catéchumènes pour des enfants et la cuve baptismale pour un baquet. M. Maury confirme ailleurs [2] son opinion, en décrivant une image de l'église grecque de Galata, où l'évêque de Myre a près de lui trois enfants au-dessus desquels sont écrits ces mots : Χριστῷ πάλιν γενομενοὶ.

Milan ; *église Saint-Augustin.* — Fresque représentant S. Augustin, Déodat et Alipe baptisés en même temps dans la même cuve.

ARTICLE III.

Représentations de baptêmes particuliers et du sacrement de baptême en général par les peintres de la Renaissance et des temps modernes.

§ I.

Baptême du centenier Corneille.

Cosci (Giovanni) ; à Sainte-Marie-Majeure. — Le Centenier vêtu d'une cotte militaire, soutenu par deux personnages qui remplissent les fonctions de parrains, reçoit, un genou en terre, l'eau que S. Pierre lui verse sur la tête. Le prince des apôtres, nimbé, pieds nus, vêtu d'une tunique et du manteau des Hébreux, tient un livre de la main gauche. Une espèce de page agenouillé près de lui porte l'aiguière et le bassin d'eau baptismale. Nous avons décrit ce tableau pour montrer jusqu'à quel point les artistes du XVIe siècle ont parfois défiguré la vérité historique. — *Proccacino* (Andréa) ; à Saint-Pierre de Rome. — *Trevisani* (Francesco) ; à Saint-Pierre de Rome. — *Zuccheri* (Fr.) ; à la chapelle Pauline du Vatican.

[1] *Essai sur les légendes*, p. 61.
[2] *Revue archéologique*, 1847-48, p. 611.

§ II.

Baptême de l'eunuque de la reine Candace.

Bertin (Nicolas) ; à Saint-Germain-des-Prés ; esquisse terminée au musée du Louvre. S. Philippe, les yeux levés au ciel, baptise l'eunuque qui croise les mains sur sa poitrine. Parmi les personnages secondaires qui suivent le chemin de Jérusalem à Gaza, on remarque un serviteur du trésorier d'Éthiopie, portant un parasol et monté sur un chameau. — *Bonhomme* (Paul) ; exp. de 1858 ; — *Boulongne* (Louis) ; m. de Troyes. — *Bouterwek* (Fréd.) ; galerie de l'empereur d'Allemagne, — *Chasserian* (Théodore); peinture murale de la chapelle des fonts à Saint-Roch. — *Claron* (Louis). — *Cuyp* (Albert) ; galerie du duc de Buckingham, à Londres. — *Pujol* (Abel de); exp. de 1848. — *Rode* (Bernard) ; m. de Bordeaux.—*Roger* ; Notre-Dame de Lorette. — *Soldé* (Alex.); exp. de 1845. — *Trevisani* (Fr.); Saint-Pierre de Rome. — *Verdier* (Marcel); expos. de 1840. — Vignon (Claude).

§ III.

Baptême de Constantin.

Angelico (Frà); galerie Doria, à Rome. — *Corneille* (Michel) ; m. de Bordeaux et de Toulouse. — *Costa* (Lorenzo) ; Santa-Barbara in Corte, à Mantoue.—*Gemignani* ; fresque de l'abside à San-Silvestro in capite, à Rome. — *Giottino* ; fresque d'une chapelle attenant à la sacristie de Santa-Croce de Florence.—*Penni* (Jean-François) a peint, dans la quatrième chambre du Vatican, le baptême de Constantin, d'après un carton de Raphaël à qui cette fresque est parfois faussement attribuée. L'empereur, dépouillé de ses vêtements, les reins ceints d'un linge, est à demi-agenouillé dans le baptistère de Latran. S. Sylvestre, représenté sous les traits de Clément VII, lit le rituel et s'apprête à verser l'eau. Un acolyte étend un voile devant le catéchumène pour cacher sa nudité aux nombreux spectateurs groupés dans le baptistère. Une copie de cette belle composition, faite en 1733 par Berbaut, se trouve au musée de Lille.—*Puget* (Pierre) ; m. de Marseille. — *Roncalli* (Cristoforo) ; fresque de Sainte-Marie-Majeure. — *Roselli* (Matth.); acad. des Beaux-Arts de Florence. —

Rubens (P. P.); collect. de lord Pennice à Great-Yarmouth.—*Santo* (Raffaello); fresque du palais Borgia, à Rome. — *Vanni* (Fr.); Saint-Augustin de Sienne.— *Vos* (Martin de); musée d'Anvers ; triptyque dont le volet principal est consacré au triomphe de Jésus-Christ.

§ IV.

Baptême de S. Augustin

Benozzo-Gozzoli ; fresque de l'église Saint-Augustin de San-Gemignano. — *Boulogne* (Louis) ; coupole des Invalides et musée de Metz. — *Francken le vieux* ; triptyque de la cath. d'Anvers. — *Gérard de Lairesse* ; m. de Mayence, -- *Herp* (Gérard van), à Anvers. — Maillart (Napoléon), à Saint-Augustin de Paris. — *Pérugin* (le) ; m. de Dijon. —*Vanloo* (Carle); Notre-Dame-des-Victoires, à Paris.

§ V.

Baptême de Clovis.

Allaux ; m. de Reims. — *Crauck* (Alex.) ; exp. de 1861. — *Dejeuenne ;* m. de Versailles. — *Delaborde* (Henri ; peinture murale de la chapelle des fonts à Sainte-Clotilde de Paris.—*Delaroche* (Paul); m. de Versailles. — *Gigoux ;* exp. de 1844. — *Fragonard ;* à Saint-Remi d'Amiens. — *Hess* (H. de); un de ses élèves a peint à fresque ce sujet à Saint-Boniface de Munich. — *Hivonnet ;* cath. de Poitiers. — *Lacaze ;* exp. de 1837. — *Perseval ;* sacristie de N.-D. de Reims. — *Pils ;* peinture murale de Sainte-Clotilde de Paris. Parmi les groupes de cette composition, on voit un enfant de chœur, un porte-croix, etc., mais ce qu'on y chercherait vainement, c'est le sentiment religieux. — *Puget* (Pierre); m. de Marseille. — *Pujol* (Abel de); cath. de Reims.— *Rigo* (Alfr.); exp. de 1859.—*Vos* (Corneille de) ; m. de Vienne; les Francs sont vêtus en gentilshommes du XVIIe siècle. — *Maître inconnu ;* à l'église de Lautrec (Tarn).

§ VI.

Autres baptêmes particuliers.

Arpin (le chev.). Au couvent de St-Onuphre, à Rome, une série de fresques représente la légende de S. Onuphre. Un roi de Perse s'ima-

ginant faussement que l'enfant qui venait de lui naître était adultérin, le fit jeter dans un brasier ardent. Les flammes respectent la pauvre petite créature. Un ange descend du ciel, réprimande le roi et lui ordonne de faire baptiser sa fille sous le nom d'Onuphre. Le roi s'empresse d'obéir à cet ordre, comme l'indique la fresque et son inscription : *angeli. ivssis. paret. rex. et. filivm. baptismate delibrtvm. Honophrivm nominat.*— *Barthélemy de Cardenas ;* baptême de S. Dominique ; au musée de Walladolid. — *Bassan* (Fr. ; S. Apollinaire baptisant des catéchumènes pendant la nuit ; à l'église Sant' Afra de Brescia. — *Benefiale* (Marco); baptême d'un saint, esquisse ; au musée de Nantes. — *Benézur ;* b. d'Etienne I, roi de Hongrie ; à l'exp. univ. de 1878, salon de Hongrie. — *Bougemer* (H.) ; S. François-Xavier baptisant ; expos. de 1850. — *Boulogne* (Bon.) ; b. de S. Jérôme ; aux Invalides. — *Campi* (Ant. ; b. de S. Paul. — *Casale* (André); b. de S. Dominique ; au couvent de Saint-Sixte, à Rome.— *Castillo* (Juan del) ; b. de S. François d'Assise ; au couvent des Franciscains de Séville. — *Chasseriau* (Théodore) ; S. François-Xavier baptisant au Japon ; à Saint-Roch de Paris. — *Cimabue ;* b. de Valérien, au m. de Florence. — *Dieu* (Ant.) ; b. du Dauphin, fils de Louis XIV (24 mars 1668 ; au m. de Versailles. — *Francia* (Giac. ; b. de Valérien ; à Sainte-Cécile de Bologne. — *Frutos* (Diego ; b. de S. Pierre Regalado ; au musée de Walladolid.—*Giesmann ;* b. de Wittekind, chef des Saxons ; au Festsaulbau de Munich. — *Giordano ;* S. François-Xavier baptisant les Indiens.—*Granet ;* b. du duc de Chartres dans la chapelle des Tuileries ; expos. de 1843. — *Hess* (H. de); un de ses élèves a peint à fresque, dans l'église Saint-Boniface de Munich, le chef saxon Wittekind, baptisé à Attigny en présence de Charlemagne, et S. Erhard, évêque de Bavière, baptisant la fille du duc Ethico.—*Holbein l'aîné* (H. ; b. de S. Paul ; galerie d'Augsbourg. —*Lécurieux*. b. de la princesse Atilia par S. Firmin ; à la cathédrale d'Amiens. — *Lehmann ;* b. de Wittekind et des Saxons ; palais du Luxembourg. — *Leloir* (Alex.) ; b. de sauvages aux îles Canaries en 1404 ; exp. de 1868. — *Mansueti* (Giov.) ; S. Marc baptisant S. Ananie ; à l'Académie de Venise. — *Mantegna* (Andrea) ; b. du magicien Hermogènes par l'apôtre S. Jacques ; dans l'église des Eremitani à Padoue. — *Masaccio ;* S. Pierre administrant le baptême à de nouveaux convertis. Vasari a vanté la correction et l'expression

des physionomies et surtout de celle qui semble grelotter de froid ; un artiste chrétien avait mieux à faire. — *Mauzaise;* le b. de Clorinde; au m. de Bordeaux.—*Moya* (Pierre de); baptême des Maures, après la conquête de Grenade; à la cathédrale de Grenade.— *Nancy* (Anatole); Pélagie d'Antioche venant demander le baptême aux solitaires de la Thébaïde ; exp. de 1870. — *Nélaton* (Jules) ; un baptême du temps de la Ligue; exp. de 1870. Amilton, curé de Saint-Côme, chef d'une troupe de ligueurs, bien qu'armé de toutes pièces, baptise un enfant dans son église. — *Passeri ;* b. de S. Processe et de S. Martinien; à Saint-Pierre de Rome. — *Sabatini* (Lorenzino); b. de S. Paul ; à la chapelle Pauline du Vatican. — *Savouré;* S. Vincent de Paul se préparant à baptiser un enfant trouvé que lui présente Mᵉ Legras ; expos. de 1845.—*Spinello Spinelli* ; S. Benoît baptisant des infidèles, fresque de la sacristie de San-Miniato, près de Florence. — *Trevisani*; b. de S. Pierre par Jésus-Christ ; à Saint-Pierre de Rome.

§ VII.

Représentations du sacrement de baptême en général.

Nous venons de mentionner un certain nombre de baptêmes qu'on pourrait appeler historiques, soit en raison du ministre, soit à cause de la notoriété des catéchumènes. Il ne nous reste plus à signaler que les peintures ayant pour but de représenter le sacrement de baptême d'une manière générale, ou quelqu'une de ses cérémonies.

Anker; le baptême et l'enterrement, deux toiles qui résument l'existence trop tôt moissonnée d'un enfant ; expos, de 1864. — *Bisschop* (Christ.); départ pour un baptême à Hinloopen (Hollande); expos. de 1865. — *Bonirote* (Pierre) ; baptême selon le rite grec dans la chapelle de la Vierge, à Athènes : expos. de 1846. — *Bouquet* (Émile); parrain et marraine; expos. de 1839. — *Brenner;* après un baptême, à Capri, expos. de 1874. — *Colin* (Mᵉ J.); aquarelle; expos. de 1835. — *Crespi* (Gius. Marie) ; m. de Dresde. — *Franck le jeune* (F.); Jésus s'entretenant du baptême avec Nicodème ; ancienne galerie de Vienne. — *Durer* (Albert) ; consécration du saint chrême faite en présence d'un roi de France ; palais Durazzo à Gênes. — *Henoff* (le) ; Jésus donnant aux Apôtres le

pouvoir d'enseigner et de baptiser, peinture murale du chœur à Saint-Godard de Rouen. — *Hess* (H. de) ; fresque de l'église de Tous-les-Saints à Munich. — *Hove Hubert* (Van) ; expos, de 1855. — *Jundt* ; parrain et marraine ; m. du Luxembourg. — *Melida* (Enrique); m. du Luxembourg. — *Neefs* (Peter) ; intérieur d'église où vient de s'accomplir un baptême ; vente Julienne (1767). — *Plassan* (Em.) ; le départ pour le baptême. — *Pourbus* (Pierre ; cath. de Gouda. — *Robert* (Aurèle) ; un baptême à Saint-Marc de Venise ; exp. de 1835. — *Saredanam* (Pierre) ; entrée d'un baptême dans une église ; ancien cabinet de M. Lebrun. — *Scheffer* (Ary) ; collection du roi des Belges. — *Turchi* dit *Alexandre Véronèse* ; composition symbolique aux Uffizi. L'Eglise, dont la tête est surmontée de l'Esprit-Saint, verse l'eau baptismale sur la tête d'un enfant que lui présente une femme ; une autre femme tient un cierge terminé en forme de cœur ; un lion terrasse avec la croix le démon qui tient entre ses mains la fatale pomme d'Ève.

Le plus ordinairement c'est le baptême en général et non point celui reçu par Notre-Seigneur, qui se trouve figuré dans la représentation des sept sacrements réunis en un seul tableau, ou divisés en sept parties séparées. Ce sujet complexe a été traité par Louis *Bezard* (exp. de 1852), Gius. *Crespi* (musée de Dresde), Jean Van *Eyck* (Anvers), Lucas *Kranach* (Wittemberg), le *Giotto* (l'Inconorata, à Naples), H. de *Hess* (église de Tous-les-Saints, à Munich), *Picot* (frise de Saint-Vincent de Paul, à Paris), Jean *Pesne* (musée de Lyon), Rogier Van der *Weyden* (collect. de M. Van Etborn, à Anvers).

L'une des suites les plus remarquables des sept sacrements est celle d'Overbeck. Il s'attache à montrer dans l'Ancien Testament l'explication extérieure des sacrements, et dans la loi nouvelle le developpement de la loi primitive. « Le cadre du baptême, dit M. Léon Lagrange [1], présente d'un côté le serpent enroulé autour de l'arbre du Paradis terrestre, et triomphant, car Adam et Ève s'enfuient devant le glaive flamboyant de l'ange ; de l'autre côté, la croix triomphante à son tour, pendant que le serpent expire. Un petit médaillon, placé entre ces deux emblèmes, au sommet du dessin, explique cette transformation. C'est le baptême de Jésus.

[1] *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, p. 331.

transition du fait ancien au fait nouveau Dans le sujet principal on voit les apôtres, au moment où ils viennent de recevoir le Saint-Esprit, commencer leur mission en baptisant les races de la terre. Ces apôtres, grandement drapés et dessinés avec une force habituelle à l'artiste, font songer à Nicolas Poussin. Mais, dans l'institution du sacrement, Poussin n'a vu qu'un fait historique, le baptême de Jésus par S. Jean ; il a été impuissant à exprimer et le sens religieux et l'idée de perpétuité qui seule fait de cette action un sacrement. Overbeck a rejeté le baptême de Jésus parmi les idées accessoires, et il a choisi pour sujet principal un fait historique aussi, mais en même temps symbolique, qui exprime le sens et la valeur du sacrement de Baptême dans l'Eglise. Les apôtres, pleins de l'Esprit-Saint, puisent l'eau au vase des grâces divines et la répandent sur toutes les nations accourues à leurs pieds. »

ARTICLE IV

Mosaïques.

Rome.—*Saint-Jean de Latran.* Baptême de Constantin, administré par infusion dans un cuve pédiculée. On lit au bas cette inscription : *Rex baptizatur et lepræ sordes mundatur.*

Sainte-Pudentienne. — Une mosaïque du IXe siècle représente deux époux plongés à mi-corps dans une cuve à fond plat qui ne doit avoir qu'environ 80 centimètres de hauteur, et par conséquent insuffisante pour l'immersion des adultes. Un prêtre nimbé impose la main sur la tête de l'un des catéchumènes. Un homme et quatre femmes assistent à la cérémonie qui se passe dans un baptistère à colonnades. Au bas, on lit cette inscription : *Auxit mactatos hic vivo fonte renatos.*

ARTICLE V.

Miniatures.

Bruxelles. Dans le manuscrit de Saint-Graal, conservé à la bibliothèque royale de Bourgogne, on voit une scène de baptême. Un prêtre verse de l'eau sur un personnage nu qui paraît age-

nouillé derrière des fonts tabulaires décorés de figures de pélicans.

Dans une miniature du n° 9,066 de la même bibliothèque, est figuré le baptême des Saxons vaincus par Charlemagne. Un grand nombre de cuvettes peu profondes sont disposées pour recevoir les Saxons dépouillés de leurs habits.

Le tome II des Annales manuscrites du Hainaut par Jacques de Guise représente le baptême de Clovis, plongé nu dans une cuve et celui de plusieurs jeunes filles figurées également nues. La reine Clotilde préside à la cérémonie.

Londres. Le *Pictorial History of England* (t. I, p. 553) a publié une miniature du XIIIe siècle représentant un baptême administré par S. Thomas de Cantorbéry. — Un autre ouvrage anglais *old England* a gravé le baptême de la mère du même Saint.

Paris. *Bibliothèque nationale.* Dans les *Chroniques de Saint-Denis* (ms, 8395, 37, f° 447), baptême du fils de Charles V. — Dans le roman d'Olivier de Castille (n° 125, 74), une miniature du XVe siècle représente le baptême de ce personnage ; les deux parrains ont leur coiffure sur la tête, bien que la scène se passe dans une église.

Claude de Vert a fait graver une estampe [1] d'après un manuscrit de la Bibliothèque du Roi contenant le discours de S. Grégoire de Nazianze sur le baptême. On y voit un Catéchumène plongé jusqu'aux épaules dans une grande cuve ovale pleine d'eau ; un évêque nimbé lui met la main sur la tête. De l'autre côté, un parrain tient le linge avec lequel il va essuyer le nouveau baptisé.

MM. Bordier et Charton, dans leur *Histoire de France* (t. I. p. 224), ont donné le titre d'*Edifice religieux et Baptême* à la reproduction d'une miniature tirée d'un manuscrit du IXe siècle de la Bibliothèque nationale (fond lat., n° 434). Ce n'est point là une scène baptismale, mais la Présentation de N.-S. au Temple et la Purification de la sainte Vierge.

Bibliothèque de l'Arsenal. Dans un manuscrit du roman de Renaud de Montauban (n° 144), une miniature attribuée à Jean Van Eick représente les baptêmes simultanés de Durandard, des quatre rois Gloriant, Mandaquin, Drogues et Aquilant et de la noble damoiselle Englantine. Tous les personnages, entièrement nus, sont

[1] *Explication des cérémonies de l'Église,* t. II, p. 393.

plongés à mi-corps dans des cuviers en bois, à l'exception toutefois d'Englantine qui est immergée dans une vraie cuve baptismale.

Collection Debruge-Dumesnil. — M. J. Labarte décrit ainsi une miniature provenant d'un manuscrit du XIIIe siècle : « Un évêque fait remplir une cuve baptismale dans laquelle il va administrer le baptême à un jeune garçon qu'un personnage richement vêtu tient par la main. Deux chevaliers revêtus de l'armure du temps assistent à cette scène. »

Rome ; *bibliothèque de la Minerve.* Seroux d'Agincourt a publié [1], d'après un pontifical du IXe siècle, une bénédiction de l'eau baptismale par un évêque assisté de son clergé, et un baptême dans des fonts en forme de trèfle.

Turin ; *bibliothèque.* Pacciaudi a publié [2] une miniature du XIIe siècle où le baptisé est assimilé complètement à Notre-Seigneur : il porte en effet le nimbe crucifère, et le Saint-Esprit lui touche la tête de son bec ; mais il a la taille d'un enfant et plonge dans une cuve. L'artiste a voulu par là naïvement exprimer que le chrétien est un autre Christ, *Christianus alter Christus.*

Venise ; *bibliothèque de Saint-Marc.* Un évangéliaire du VIIIe ou IXe siècle nous montre, dans un demi-cercle, un baptême, au-dessus de la figure de S. Marc.

M. le comte Grimouard de Saint-Laurent a publié une miniature tirée des *Emblemata Biblica* où l'on trouve réunis la création de la femme qui doit transmettre le péché originel, la crucifixion du Sauveur qui doit nous racheter par la grâce, la naissance de l'Eglise dépositaire de cette grâce et le baptême conféré par l'Eglise. « On y voit d'une part, dit M. de Saint-Laurent [3], le Créateur qui tire Ève de la côte d'Adam ; derrière lui, Moïse portant les Tables de la Loi, ce qui semble se rapporter à la pensée exprimée, dans la miniature du *Psalterium*, par le don même de cette loi. Ici, derrière Moïse, on voit un autre personnage qui élève un livre ; c'est, sans doute, un prophète, et on verrait là la Loi et les Prophètes. De l'autre côté, l'Eglise, couronnée et nimbée, sort du sein du Sauveur ; elle tient

[1] *Peinture*, t. V, pl. 39.
[2] *De cultu Johan. Bapt.*, p. 69.
[3] *Guide de l Art chrétien*, t. III, p. 375.

à la main un vase, et, par la vertu du sang qu'elle a recueilli, l'eau, sortie également du côté divin, va servir à baptiser un enfant, représentant, en général, le chrétien. Cet enfant est tenu sur les fonts par un clerc représentant, en général, le clergé, le ministère sacerdotal dans l'administration des sacrements ; tandis que l'autre personnage qui lève la main nous semblerait devoir représenter le ministère de la prédication, qui appartient également à l'Eglise. »

ARTICLE VI.

Vitraux peints.

Amiens ; *cathédrale*. A la chapelle de Sainte-Theudosie, baptême de cette sainte martyre, vitrail moderne.

Auxerre ; *cathédrale*. Trois habitants de la cité phocéenne, convertis par S. Lazare et Ste Madeleine, sont baptisés dans un tonneau carré et cerclé. Le Saint qui les baptise leur verse de l'eau sur la tête avec un vase en forme d'ampoule.

Chartres ; *cathédrale*. Baptêmes de S. Eustache, de Constantin et de Clovis.

Crissey (Saône-et-Loire). Vitrail de 1525 représentant le baptême de S. Symphorien. Le jeune fils de Fauste, revêtu d'une robe blanche, est plongé dans une cuve baptismale.

Dreux ; *église Saint-Pierre*. Baptême de Clovis.

Gouda ; *cathédrale*. L'ange envoyant l'apôtre Philippe baptiser l'Éthiopien de la reine Candace, composition de D. Crabeth.

Le Mans ; *cathédrale*. S. Julien, évêque du Mans, baptisant le *defensor* de la cité (XIIe s.). Le catéchumène, couronne en tête, est plongé dans une cuve bien éloignée d'avoir assez de profondeur pour contenir la partie du corps qui y est censée immergée. S. Julien, de la main gauche, lui verse de l'eau sur la tête. M. Hucher[1] dit que la femme vêtue de bleu est Goda, femme du *defensor*, tenant les vêtements de son époux. Nous croyons plutôt que c'est la marraine de Goda qui, selon nous, serait la femme nue qui se trouve derrière et se prépare à être baptisée dans la cuve où se trouve son époux.

[1] *Calques des vitraux peints de la cathédrale du Mans*, pl. 24.

Le Grand-Andely (Eure). Le vitrail du XVIe siècle, consacré à la légende de Ste Clotilde, nous offre le baptême de Clovis. Le premier, en costume royal, agenouillé, reçoit l'eau que lui verse sur la tête S. Remi, mitre en tête et crosse en main. Au-dessus d'eux une colombe tient la sainte ampoule dans son bec. Tous les personnages sont vêtus à la mode du XVIe siècle, avec fraises et toques emplumées.

Moulins ; *église du Sacré-Cœur*. S. François-Xavier baptisant des idolâtres.

New-York ; *cathédrale*. Les sept sacrements, remarquable composition de M. Lorin, de Chartres.

Paris ; *Saint-Gervais*. S. Pierre baptisant Corneille.

Royan. Le sacrement du Baptême ; verrière moderne.

Tours ; *cathédrale*. Les cinq baptêmes figurés dans les verrières de S. Martin, de S. Martial et de S. Eustache sont identiques. Le catéchumène nu est toujours plongé à mi-corps dans une cuve en forme de calice et reçoit sur la tête une abondante effusion d'eau.

ARTICLE VII.

Gravures.

Quelques uns des tableaux que nous avons mentionnés ont été gravés par Nicolas Bertin, Deliguon, Dupuis, P. Galle, Lorenzini, J. Pesne, Claude Vignon, etc. On doit des compositions originales à J. A. Bellanger (les sept sacrements), Burgmayer (baptême d'un fils de l'empereur d'Allemagne), Callot (B. de Constantin), J. B. de Cavalleriis (S. Simon baptisant des convertis), Diepenbeke (B. de Ste Madeleine de Pazzi), Matth. Greuter (les sept sacrements), Matthieu (B. de Clovis), Rembrandt (B. de l'Eunuque), etc.

M. Paul Lacroix a donné le *fac-simile* [1] d'une gravure sur bois du *Mirouer historial de France* imprimé à Paris en 1516. Clovis est debout jusqu'à mi-cuisses dans des fonts pédiculés ; ses reins sont ceints d'un linge. Parmi les personnages qui l'entourent, on remarque cinq évêques crossés et mitrés.

[1] *Vie religieuse et militaire au Moyen-Age*, p. 4.

Nous trouvons dans *la grande Guide des curez* de Pierre Melhard, imprimée à Lyon en 1610, une gravure sur bois représentant des fonts dont le couvercle terminé en forme de coupe reçoit le flot de sang qui s'échappe du côté du Christ attaché à une croix dont le pied plonge dans cette coupe.

Matthieu Greuter a gravé une série fort bizarre intitulée : *Schemata septem sacramentorum*. Une femme, dont un linge ceint les reins, est agenouillée au milieu d'un bassin peu profond. Un personnage bicéphale, représentant l'union de la matière et de la forme, administre ainsi le sacrement. De la bouche de la tête masculine part un rayon où on lit ces mots : *Te baptizo in nomine Patris et Filii et Spiritu sancti*, tandis que du sommet de la tête féminine jaillit un flot abondant, tombant en cascade sur la tête de la catéchumène qui vient de réciter le *Credo* qu'elle tient dans la main gauche. Le Saint-Esprit plane au-dessus pour donner à la matière et à la forme leur vertu sanctifiante et se trouve entouré, comme les deux têtes, d'une immense auréole.

Bernard Picart a fait des compositions fort estimées qui ont été gravées dans son recueil des *Cérémonies et Coutumes religieuses*. Voici les titres de celles qui se rapportent à notre sujet : t. II, p. 66, *le Baptême catholique ;* t. III, p. 267, *Baptême des Russes ;* p. 369, *le Baptême des Russes* ; p. 375, *Baptême des Luthériens d'Ausbourg* ; p. 396, *Baptême calviniste ;* t. IV, p. 91, *le Baptême domestique en Angleterre* ; p. 207, *Baptême des Memnonites ;* p. 331, *Baptême des Rhinsbourgeois ;* t. VII, p. 382, *Baptême des Lapons*.

ARTICLE VIII.

Sculpture.

Aire-sur-l'Adour. Le P. Minazi voit une scène baptismale dans une sculpture assez énigmatique du sarcophage de Sainte-Quitterie (*Voir Revue de l'Art Chrétien,* t. XVIII, p. 139 et 142),

Amiens. A la cathédrale, une arcade des clôtures du chœur représente S. Firmin baptisant Faustinien et Atille. Dans un médaillon voisin, on voit le baptême du père de S. Firmin.

On conserve au musée d'Amiens une feuille de diptyque en ivoire,

provenant du cabinet de M. Rigollot. Elle est divisée en trois compartiments. Le premier représente la résurrection par S. Remi d'une jeune fille de Toulouse. La seconde scène figure un miracle raconté par Hincmar. S. Remi allait baptiser un malade quand il s'aperçut qu'il n'avait pas de chrême, ni d'huile de catéchumène; il ordonna alors de poser deux ampoules vides sur l'autel et se mit en prières; bientôt les deux vases furent miraculeusement remplis. Les fonts consistent dans une cuve de bois cerclée, garnie d'un drap intérieurement et extérieurement. Le baptême de Clovis est le sujet du troisième compartiment; Clovis est plongé jusqu'à la poitrine dans une cuve dont la profondeur réelle ne peut permettre que l'immersion des jambes. S. Remi pose la main droite sur la tête du roi. Un autre évêque nimbé, sans doute S. Vaast, tient les linges qui vont servir à essuyer le corps du catéchumène. La reine Clotilde semble attendre son tour; à droite, on remarque trois personnages ecclésiastiques. M. Rigollot, sans vouloir fixer positivement l'âge de ce curieux monument, croit qu'il a dû être exécuté à une époque peu éloignée des évènements qui y sont figurés [1]. Ce qui confirme cette opinion, c'est que S, Remi n'a ni mitre, ni crosse, ni *pallium* et qu'il est chaussé des *caligæ* que portaient les soldats romains de l'armée de Clovis.

Aquilée. Un marbre funéraire publié par M. de Rossi [2] représente une scène baptismale entourée de cette inscription : *Innocenti spirito quem eligit Dominus pausat in pace fidelis X Kalendas septembris.* Le sujet central montre un jeune enfant posé debout jusqu'à mi-jambes dans une coupe baptismale et recevant par tout son corps une effusion d'eau que lui verse la divine colombe. A droite, le parrain lui touche la tête; à gauche, un évêque nimbé fait un geste de la main droite.

Une cuillière d'argent du Ve ou VIe siècle, trouvée à Aquilée en 1792 et décrite par le P. Mozzoni [3], représente les trois sacrements administrés aux catéchumènes. Un enfant d'environ dix ans se trouve dans une piscine de quinze mètres de profondeur, et reçoit

[1] *Notice sur une feuille de diptyque représentant le baptême de Clovis.*

[2] *Bulletino*, 1876, tav. I.

[3] *Tavole della storie della chiesa,* IVe siècle, pl. 17.

l'eau baptismale produite par le souffle de la colombe. Le personnage à droite, drapé comme un prophète et tenant un *volumen* pourrait bien être Isaïe. D'après M. de Rossi [1], ce serait le baptême de l'enfant à qui cette pièce d'argenterie fut donnée et dans le tombeau duquel elle a été ensuite déposée.

Arles. Sur un chapiteau du portail de Saint-Trophime, un enfant est plongé dans l'eau par un parrain et une marraine, tandis que l'Esprit-Saint descend sur lui en forme de colombe.

Bénévent. Sur la porte (1156) de la cathédrale, baptême donné simultanément par infusion et par immersion.

Bourges. Parmi les sculptures qui décorent le portail de S. Ursin, on remarque, au sommet d'une ogive, le baptême de S. Léocade et de son fils S. Ladre.

Chartres. A la cathédrale, baptême de Clovis.

Dijon. A Saint-Bénigne, un bas-relief, détruit pendant la Révolution, représentait le baptême de S. Symphorien par S. Bénigne, assisté de S. Andoche.

Évreux. Sur la châsse de S. Taurin, baptême du saint évêque par le système mixte d'immersion et d'infusion.

Florence. Les sept sacrements ont été scupltés par Giotto au baptistère de Florence, et par Andréa Pisano au campanile de *Santa-Maria del fiore*.

Goa (cathédrale de). Un des quatre bas-reliefs en bronze du mausolée de S. François Xavier représente l'Apôtre des Indes baptisant des sauvages.

Grenade (cathédrale de). A la *real capilla*, bas-reliefs du XVe siècle représentant des Maures et des Mauresques recevant le baptême des mains des moines.

Hal (Belgique). Les sept sacrements sont figurés dans le retable en albâtre du maître-autel (XVIe siècle).

Milan. Sur la *pala d'oro* et la *pala d'argento* de la basilique Ambroisienne, baptême de S. Ambroise.

Mourony (Seine-et-Marne). Retable orné d'un baptême de Clovis.

Naples. Ciampini a publié [2] deux sarcophages trouvés, dit-on, à

[1] *Bulletin d'archéologie*, nov. 1858.

[2] *Veter. mon.*, t. II, pl. 4 et 5.

Chiaia à la fin XVIIe siècle et faisant partie de la collection du prince Caraman. Ils ont été reproduits par Mabillon et Fuhrman. La scène sculptée sur l'un des tombeaux se passe en pleine campagne. Un vieillard est agenouillé près d'une cuve, sans doute en métal, qui ne doit pas avoir plus de 60 centimètres de hauteur. A côté, un catéchumène plus jeune, agenouillé à terre, les mains jointes, les reins ceints d'une espèce de pagne, reçoit sur la tête l'eau que lui verse un personnage dont le costume n'a rien d'ecclésiastique. Cinq hommes et trois femmes assistent à cette cérémonie. L'un des hommes tient la robe baptismale que va revêtir le catéchumène : c'est un justaucorps à manches courtes. Ciampini a supposé que c'était là le baptême d'Aroges, duc de Bénévent, qui succéda à Zoto en 591. D'autres antiquaires ont conjecturé que le duc de Bénévent qui se fait baptiser est Henri Ier qui régna au Xe siècle.

Ciampini croit reconnaître dans le second sarcophage Agilulfe, roi des Lombards, et sa femme Théodelinde qui régnaient à la fin du VIe siècle. Ils sont plongés dans une cuve dont les bords ne leur viennent que jusqu'à la ceinture ; de leur costume, ils n'ont conservé que la couronne. Un ministre en habit laïque verse une cruche d'eau sur la tête du roi. Cinq hommes et trois femmes assistent à cette cérémonie qui se passe en plein air, aux portes d'une ville. Les deux moines sont peut-être les religieux du Mont-Cassin, qui avaient catéchisé le roi et la reine. Il est singulier de voir un laïque baptiser ainsi solennellement, surtout en présence de deux moines. Ciampini a beau nous dire qu'au VIIe siècle les prêtres, hors des fonctions remplies à l'église, étaient ordinairement vêtus comme des laïques, que les prêtres d'alors pouvaient se déguiser quand ils parcouraient les pays dominés par les Ariens ; ces conjectures ne nous paraissent pas fondées et nous aimons mieux croire que l'artiste, très postérieur aux faits qu'il a sculptés, a suivi les inspirations de sa fantaisie. L'ensemble du style ne nous paraît pas antérieur au XIIe siècle. Un antiquaire napolitain, ami de M. de Rossi, lui a même écrit qu'il suspectait l'authenticité de ces deux monuments [1], et, chose singulière, on ignore ce qu'ils sont devenus. Il y avait déjà d'habiles contrefacteurs au XVIIe siècle : le prince Cara-

[1] *Bulletino*, 1876, p. 58.

man aurait-il été victime d'une mystification, et aurait-on plus tard anéanti le souvenir d'une supercherie artistique en en détruisant l'œuvre elle-même ?

Paris. Sculpture de la porte rouge, à Notre-Dame. — Baptême de Clovis sur le tympan d'une porte latérale à Sainte-Clotilde ; dans la même église, même sujet en haut-relief, au pourtour du chœur, et un groupe de M. Eug. Guillaume, représentant Ste Valère baptisée par S. Martial. — Au Panthéon, le baptême de Clovis, groupe en marbre de Maindron. — Au musée de Cluny, baptême de Clovis figuré sur une reliquaire en ivoire (n° 395). — Il y avait à l'église des Petits-Augustins, sur le devant du maître-autel, un grand bas-relief en métal doré, exécuté par Gaillard et représentant le baptême de S. Augustin.

Pisaure. Un nymphœum, décrit par Pacciaudi [1] offre plusieurs rites sculptés du catéchuménat. Un homme complètement nu est exorcisé par un catéchiste. Les vêtements du catéchumène sont tenus par un autre clerc.

Reims ; *cathédrale*. Sur le trumeau de la porte de droite, S. Remi catéchisant le roi des Francs ; une colombe remettant la sainte ampoule à S. Remi ; Clovis recevant le baptême dans un cuve. — A la galerie des rois du grand portail, le roi des Francs est debout, nu, dans des fonts à pans coupés. S. Remi, crosse en mains, mitre en tête, étend la main pour recevoir la sainte ampoule qu'une colombe lui apporte du ciel. — Au portail nord, sur les parois du portique central, on voit à côté de S. Remi, revêtu de riches habits pontificaux, le roi des Francs portant sur ses habits de guerrier la robe du baptême et le manteau royal. — *Saint-Remi*. A l'entrée de l'église, se trouve un retable orné de bas-reliefs en marbre blanc, représentant au centre le baptême de Notre-Seigneur et, de chaque côté, ceux de Constantin et de Clovis, qui ont eu tant d'influence sur le monde moderne, en portant un coup décisif au paganisme et à l'arianisme.

Rome ; *prison Mamertine*. En 1842, Mgr de Forbin-Janson y a fait ériger un autel décoré d'un bas-relief de bronze représentant le baptême donné par S. Pierre aux deux geôliers de la prison. — A la

[1] *De balneis*, tav. III.

voûte du portique de Saint-Pierre, médaillons représentant le baptême de Corneille et celui des SS. Processe et Martinien.

Sainte-Odile (Moselle). A l'église du couvent, groupe de M. Friederick, représentant de baptême de Ste Odile.

Saint-Sauvy (Gers). Sur la cloche (XIVe s.) de cette église, on voit un baptême par immersion, Deux personnages à genoux en soutiennent un troisième dans une cuve arrondie, portée sur un trépied.

Toulouse. On voyait jadis au portail de Saint-Saturnin la statue du saint évêque baptisant Cyriaque et la guérissant de la lèpre, avec cette inscription ;

Jure novæ legis sanatur filia regis
Cum baptizatur mox mordax lepra fugatur.

Venise. Une des plaques de la *pala d'oro* (XIIe s.) nous montre S. Marc baptisant des païens convertis.

ARTICLE IX

Tapisseries.

Amiens. Une des tapisseries qui décoraient jadis la cathédrale d'Amiens, représentait S. Firmin le martyr baptisant la femme du sénateur Faustinien.

Angers ; *cathédrale*. La tapisserie de S. Saturnin (XVIIe s.) représente Cyriaque baptisée et guérie de la lèpre par l'évêque de Toulouse. Un autre tableau nous montre S. Saturnin baptisant par infusion de nombreux personnages agenouillés devant lui. On lit au bas l'inscription suivante : *S. Saturnin ayant envoie Honestvs a Pampelone le svivit apres povr confirmer sa doctrine, qvil reussit si merveillevsement par la grace de Diev q en lespace de sept iovrs sevlement il baptisa quarante mil ames.* 1649.

Beauvais ; *cathédrale*. Une tapisserie du XVe siècle représente, entre autres sujets, le baptême de Corneille. La scène se passe dans une riche salle éclairée par des fenêtres ogivales. Le centenier, richement vêtu, est à genoux, les mains jointes. S. Pierre paraît lui adresser une allocution, tandis qu'un de ses jeunes disciples nimbé

verse de l'eau avec une aiguière d'or sur la tête du catéchumène.

Paris; *musée du Louvre*, n° 1117 du catalogue. Le troisième médaillon d'une tapisserie du XIIIe siècle nous montre S. Martin plongé dans une cuve caliciforme. Le prêtre qui le baptise, revêtu d'une longue aube blanche, porte une étole bleue.

Reims; *cathédrale*. La tapisserie du baptême de Clovis (1573) a été vendue à vil prix, comme *vieillerie*, par la municipalité, peu de temps après la Révolution. — *Saint-Remi*. Une légende rapportée dans les *Annales des belliqueuses Gaules* (1547), prétend que les fleurs de lis auraient été un don du ciel, aussi bien que la sainte ampoule; c'est ce qui explique cette inscription qu'on lit sous la scène du baptême de Clovis :

A saint Remy Clovis requiert le baptême.
Il se repent d'avoir sans lui vescu.
Dieu tout-puissant lui transmet le Saint-Chrême.
Semblablement des fleurs de lys l'escu.

Saint-Germain-en-Laye (château de). Le baptême du Dauphin, fils de Louis XIV, conféré par le cardinal Barberini, tapisserie des Gobelins, d'après Lebrun.

Jules CORBLET.

NOUVEAUX

ÉCLAIRCISSEMENTS SUR L'ORANTE

DE L'ANTIQUITÉ CHRÉTIENNE

A PROPOS DU TROISIÈME VOLUME DE LA *ROMA SOTTERRANEA*

Deuxième et dernier article *

IV.

Revenant, après l'aperçu général que nous avons donné du livre de M. de Rossi, sur le terrain qui nous est spécialement propre, nos observations, comme nous l'avons annoncé, doivent se porter sur l'Orante si souvent représentée dans les peintures des Catacombes, sur les inscriptions des *loculi*, sur les sarcophages et beaucoup d'autres monuments de l'antiquité chrétienne. Nous ne séparerons pas de l'Orante, les autres figures de femme représentées dans des conditions analogues, et qui le plus ordinairement tiennent un livre à la main.

Ce n'est point là, dans l'étude de l'art chrétien primitif, une matière accessoire ; la traiter, c'est entrer au contraire au plus vif du caractère de cet art. En effet, tous les monuments figurés dans les premiers siècles étaient dominés par la pensée de la vie nouvelle, de la vie de la grâce continuée sans interruption par la vie de la gloire, en d'autres termes par les pensées du salut et de la rédemption. Or, ces bienfaits de Dieu sont principalement exprimés par la figure du Bon-Pasteur en tant qu'ils sont donnés, par la figure de l'Orante en

* Voir le numéro de Juillet-Septembre 1878, p. 213.

tant qu'ils sont reçus. Quant à la corrélation de ces deux figures, nous ne pouvons que confirmer, d'après les nouveaux documents que nous apporte M. de Rossi, ce que nous en avons dit précédemment[1]. Ce dont il s'agit pour nous en ce moment, c'est d'examiner en quelle mesure et dans quelles occasions il y a lieu d'appliquer aux Orantes l'une ou l'autre des diverses significations générales ou particulières dont elles sont susceptibles, sans sortir du cercle d'idées qui les comprend toutes.

L'attitude de l'Orante et les idées qui y sont attachées ne sont pas exclusivement le propre, on le sait, des figures de femme. Il n'est pas rare, dans tous les genres de monuments et dans toutes les périodes de l'antiquité chrétienne, de voir apparaître des figures d'homme dont l'union avec Dieu dans la prière ou dans la béatitude est exprimée également par l'élévation et l'extension des bras; mais ces figures sont beaucoup moins nombreuses, elles représentent ordinairement des personnages déterminés: Noé, Abraham, Isaac, Daniel, les trois Hébreux dans la fournaise, ou des chrétiens désignés par leurs noms, par leur nombre ou par leur situation subordonnée. Elles ne prennent pas ce caractère de généralité qu'il est impossible, dans certains cas, de refuser à l'Orante; elles n'occupent pas en conséquence, comme celle-ci, le milieu, le point culminant de la composition. Il n'est que bien peu d'exceptions, et presque toutes se rapportent, comme nous le verrons tout à l'heure, à Notre-Seigneur lui-même.

Pour se bien rendre compte cependant de la signification de l'Orante, il faut remonter à celle de son attitude, en tant que celle-ci est commune à tous les sexes et à toutes les situations où elle se rencontre. Cette signification est bien déterminée par diverses citations des Pères faites par le R. P. Garucci[2], d'où il résulte qu'il faut distinguer deux manières d'élever les mains, selon qu'on les élève simplement, ce qui signifiait la supplication et la prière chez les païens eux-mêmes, ou qu'on les élève en les étendant, ce qui ajoute à l'idée de prière, celle d'assimilation à Jésus-Christ sur la

[1] *Revue de l'Art chrétien*, t. VI, 1862, p. 283; t. XV, 1872, p. 232; t. XX, 1875, p. 64; t. XXI, 1876, p. 451.

[2] Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, t. III, p. 178.

croix. *Nos non attulimus tantum manus, sed etiam expandimus ut Dominica passione modulemus* [1]. « Nous », dit Tertullien, « nous ne « nous contentons pas d'élever les mains, nous les étendons, pour « nous assimiler par cette représentation à la passion du Sei- « gneur. »

Dans les représentations de l'art, il est visible que cette attitude exprime l'union avec Dieu dans le sentiment de la Rédemption, c'est pourquoi on l'applique aux patriarches et aux prophètes qui annonçaient ce mystère et le figuraient. On l'applique à la sainte Vierge et à l'Église personnifiée, et aux chrétiens morts dans la foi du Seigneur, c'est-à-dire qui ont définitivement recueilli les fruits de la Rédemption : cette attitude est ainsi devenue le signe de la béatitude.

Dans les mystères de l'union de l'homme avec Dieu, tout ce qui est humain joue par rapport à la divinité le rôle d'épouse. Ainsi l'on peut dire que, dans l'Incarnation, le Verbe éternel a épousé l'humanité [2]. L'humanité est épousée d'une autre manière, quand Dieu l'appelle à lui pour en faire son Église ; S. Paul disait aux chrétiens de Corinthe qu'il les avait mariés avec Jésus-Christ comme une chaste vierge [3]. Toutes les âmes fidèles deviennent ainsi les épouses de ce divin Sauveur, et le greffier S. Maxime, lors du martyre de S. Valérien et de S. Tiburce, vit leurs âmes, selon son expression, « sortir de leurs corps, semblables à de jeunes épouses parées pour « la fête nuptiale [4]. » Les vierges sages, dans la parabole, représentent toutes les âmes fidèles par rapport à l'Époux céleste. De là un juste motif, quand on veut généraliser la pensée de l'union avec Dieu, l'acte surtout de la coopération humaine à la Rédemption, de choisir préférablement une figure de femme et de l'associer au Bon-Pasteur qui représente la miséricorde de Dieu, et l'œuvre de la Rédemption accomplie par cette ineffable miséricorde.

Nous ne nous rappelons qu'une seule figure d'homme, rapprochée

[1] Tertul., *De Orat.*, c. XI.

[2] Mgr Ch. Gay, évêque d'Authédon, *Vertus chrétiennes*, t. I, p. 40, 43 ; t. II, p. 99, 103.

[3] II Corinth., XI, 2.

[4] Dom Guéranger, *Sainte Cécile et la Société romaine*, p. 389.

du Bon-Pasteur dans les conditions de cette association répétée pour l'Orante ; or cette figure est celle de S. Paul, représenté lui-même dans l'attitude d'Orante [1] ; la pensée attachée à l'association dont nous parlons n'en est que mieux confirmée, car S. Paul est dans l'Église le type de la correspondance humaine à la grâce ; il est aussi son principal propagateur, tandis que S. Pierre demeure le type de la stabilité dans la foi, en même temps que le fondement sur lequel repose tout l'édifice.

Si l'on peut, dans la circonstance, considérer S. Paul comme représentant l'Église et lui étant substitué dans un de ses rapports avec son divin fondateur, on dira à plus forte raison la même chose de la figure de S. Apollinaire dans la mosaïque absidiale de l'église de son nom, dite *in classe*, près de Ravenne ; c'est aussi la seule figure d'homme qu'il nous souvienne d'avoir vu dans l'attitude d'Orante, en une position centrale de cette importance, la seule même peut-être qui, dans une position analogue, soit incontestablement autre que celle du Christ ou de quelqu'un des personnages bibliques dont nous avons parlé et dont la signification, par rapport à lui, est bien connue. S. Apollinaire, dans la mosaïque du VIe siècle dont il s'agit [2], est représenté au centre, mais non pas au point culminant de la composition. Il est dominé par cette grande auréole constellée, au milieu de laquelle se dessine une croix triomphante et qui est accompagnée de figures accessoires destinées à rappeler le mystère de la transfiguration : Moïse et Elie d'une part, trois brebis de l'autre, représentant S. Pierre, S. Jacques et S. Jean ; tout cela pour exprimer la pensée de la Rédemption, du salut, par Jésus-Christ et sa croix, pensée résumée par ces mots SALUS MUNDI qu'on lit au-dessous de la croix, et les caractères sacrés IXΘVS, *Poisson,* qui sont tracés au-dessus.

S. Apollinaire, l'apôtre de la contrée, venant au-dessous de cet ensemble, représente, par rapport au bienfait divin ainsi manifesté, l'Église locale qu'il a fondée, et qui est elle-même un abrégé et une image de l'Église universelle. L'état définitif de cette Église,

[1] Bosio, *Roma sott.*, p. 519 ; Garrucci, *Stor. dell' Arte cristiana*, pl. LXX.

[2] Ciampini, *Vet. mon.*, t. II, pl. XXIV ; Garrucci, *Stor. dell' Arte cristiana*, pl. CCLXV.

comme celui du Saint lui-même personnellement, est l'état de béatitude, dont l'idée est doublement exprimée par l'attitude même du saint évêque et martyr et par le bocage qui remplit tout le fond de la mosaïque : c'est là le *Celeste nemus paradisi*, comme le disait S. Paulin d'une semblable représentation dans la basilique de Nole ; comme on le voit représenté dans plusieurs planches de M. de Rossi[1]. On ne s'est donc pas borné dans cette mosaïque à glorifier un saint patron, on a voulu dire l'état de l'Église qu'il a fondée par ses prédications et scellée de son sang, le faire apparaître comme le gage de la béatitude, que douze brebis, image de la généralité des fidèles, viennent en effet chercher dans ce bocage sacré. L'Église se trouve ainsi triplement représentée, et par le Saint lui-même, et par le bocage — l'Église dans un sens étant le paradis même — et par les douze brebis. Elle l'est encore d'une quatrième manière, au-dessus, dans l'arc triomphal, où les douze brebis répétées sortent des deux cités, Jérusalem et Bethléem représentant les Juifs fidèles et les Gentils convertis.

Dans le volume qui nous occupe, est publié un sarcophage, au milieu duquel apparaît, entre les deux figures qui ordinairement représentent les apôtres S. Pierre et S. Paul, un jeune homme imberbe, dans l'attitude d'Orante[2]. Cette attitude a donné lieu à M. de Rossi de penser que c'était là l'image du personnage enseveli dans le monument. Cette interprétation s'appuie sur les exemples analogues où l'Orante, dans cette position, est désignée par un nom propre de femme ; mais nous nous proposons précisément de discuter les applications personnelles faites alors de la figure d'Orante, pour en expliquer et en restreindre le sens. Ne pas adopter sans hésitation, dans la circonstance, la conjecture de l'éminent interprète, ce n'est pas résister à cette puissance d'autorité qu'il donne à une solution quand il l'a discutée et soutenue. Nous serions donc porté à croire, jusqu'à démonstration contraire, que la figure dont il s'agit représente comme d'ordinaire Notre-Seigneur lui-même. La seule raison d'en douter est l'attitude dont nous parlons ; en effet le P. Garrucci, quand il cherche à déterminer quel est le jeune homme

[1] De Rossi, *Roma sott.*, t. III, pl. I, XII.
[2] De Rossi, *Roma sott.*, t. II, pl. XL.

qui, dans cette même attitude, est associé à Susanne après sa justification dans la peinture de la *capella greca* [1], a cru pouvoir faire observer qu'elle n'était pas communément attribuée au Christ, pour dissuader de lui approprier cette figure ; mais il aurait pu aussi se rappeler qu'il y avait des exceptions, suffisantes pour exclure l'idée d'une incompatibilité entre cette attitude et la désignation de Notre-Seigneur. Nous le disons, tout en adoptant son interprétation et celle de M. l'abbé Davin, qui attribuent à Daniel la figure dont Susanne est accompagnée dans la circonstance.

Daniel figure aussi sur notre sarcophage, mais selon le mode de représentation qui lui est le plus ordinaire, c'est-à-dire dans la fosse aux lions, comme on l'a vu sur le grand sarcophage du musée de Latran [2]. A ses côtés sont Habacuc et un autre personnage. Le groupe ainsi formé est à la droite du groupe central. A la gauche de ce groupe, la résurrection de Lazare complète la décoration du monument.

Or, il n'est pas douteux que Daniel ne représente Notre-Seigneur lui-même, surtout quand il occupe la position centrale. Dans la circonstance, s'il n'occupe pas cette position, ne pourrait-il pas servir à qualifier celui qui l'occupe, en expliquant pourquoi, eu égard à une certaine communauté de pensées entre les deux figures, le Christ aurait été représenté directement dans l'attitude qu'on lui attribue indirectement quand on représente Daniel à sa place ?

Il est d'ailleurs éminemment rationnel de représenter Notre-Seigneur dans une attitude qui, suivant ce que nous avons vu de Tertulien, lui est empruntée à lui même. En effet, elle lui est attribuée sans incertitude sur l'une des fioles de Monza où il est représenté en souvenir de sa passion, bien que par respect on n'ait pas voulu l'attacher à la croix [3]. Elle revient alors directement à l'idée de Rédemption. Sur un assez grand nombre de monuments postérieurs, c'est plutôt l'idée d'avènement qui est exprimée par les images du

[1] *Revue de l'Art chrétien*, t. XXII, 1876, pl. III, p. 183 ; Garucci, *Stor. dell' Arte cristiana*, pl. LXXX, t. II, p. 85.

[2] *Revue de l'Art chrétien*, t. XXI, 1876, p. 145.

[3] Frisi, *Memorie di Monsa*, t. I, pl. V; *Guide de l'Art chrétien*, t. II, pl. XVII, fig. 5.

Christ qui apparaissent aussi avec les bras plus ou moins levés et étendus, comme dans les scènes du Jugement dernier, et en général dans les sculptures des façades de nos cathédrales où la pensée du dernier avènement domine ordinairement ; comme chez les Grecs, dans la composition très fréquente de l'assemblée des anges autour d'une figure centrale du Sauveur qui exprime plutôt l'idée du premier avènement, en tant qu'il avait été révélé à ces esprits célestes, pour être l'objet de leur épreuve aussitôt après leur création.

V

Un grand nombre d'Orantes, c'est incontestable, ont été figurées sur les monuments funéraires, dans les peintures des catacombes, sur les sarcophages, etc., avec une intention particulière appliquée à des défuntes personnellement ; elles ont été parfois désignées par leurs noms, même alors que ces figures occupent le milieu, la place d'honneur, dans un ensemble de sujets dont elles font partie. La constatation des faits de ce genre s'est multipliée, et nous avons à revenir sur l'opinion que nous nous étions faite de leur rareté. Nous croyons toutefois qu'il y a une distinction à faire, selon que les Orantes, par leur situation et leur rôle, sont de nature à exprimer une idée, un état en général, ce qui arrive alors même qu'elles reçoivent une désignation particulière ou selon que la composition prend par elle-même un tour spécialement personnel, ce qui peut arriver indépendamment de toute désignation.

Nous prenons pour exemple une peinture que l'on voit dans un *cubiculum* du cimetière de Sainte-Domitille, contigu à l'antique église de Sainte-Pétronille, dite aussi des Saints-Nérée et Achillée, église dont les ruines ont été récemment découvertes. Cette peinture orne le fond d'un *arcosolium* et représente, en Orante, une femme, ou, pour mieux dire, une matrone romaine d'un âge mûr et dont les traits et le costume accusent l'intention d'avoir voulu faire un portrait, au moins approximatif. Près d'elle on lit cette inscription : VENERANDA DEP(*osita*) ou DEF(*uncta*) VII IDUS JANUARIAS, et, du côté opposé, un peu en arrière, une jeune fille qui, levant la main

droite sur son épaule, est désignée elle-même par ces mots PETRONELLA MART(*yr*). C'est Ste Pétronille, sous la protection de laquelle a été mise la sépulture de la défunte et qui l'accueille dans la béatitude, dans le paradis, comme le témoigne une plante verdoyante qui s'élève tout auprès. La sainte étend l'autre main vers un *scrinium* plein de *volumina,* symbole de la foi et de la doctrine contenue dans les saintes Écritures, comme pour dire : « C'est par là qu'elle a obtenu son salut. » Au-dessus du *scrinium,* un livre ouvert vient dire, ce semble, que l'Évangile a été la manifestation de ce qui était annoncé dans les livres de l'Ancien Testament [1]. Dans les catacombes de Naples, deux livres semblables ouverts près d'une Orante isolée et désignée par ces mots : BITALIA (pour Vitalia) IN PACE, contenaient les noms des quatre évangélistes [2]. M. de Rossi, dans une étude sur Veneranda, pleine de faits et de fines observations, prouve que sa sépulture n'est pas antérieure au milieu du IVe siècle et qu'elle ne peut avoir eu lieu beaucoup après cette époque ; il s'étend ensuite sur la confiance que les chrétiens avaient alors en la protection des saints. « Que toutes les âmes des saints te reçoivent dans la paix. » *In pacem te suscipiant omnium ispirita sanctorum*, est-il dit dans l'inscription funéraire d'un chrétien du nom de Paul. Beaucoup d'autres inscriptions expriment des pensées analogues ou témoignent du prix que l'on attachait dans ce sens à être enseveli près des sépultures des saints. Sous le nom de saints, on entendait principalement les martyrs, mais il est d'autres saints personnages en si grande vénération qu'on les assimilait en quelque sorte aux martyrs eux-mêmes, au point de leur en donner le titre. Tel est le cas de sainte Pétronille, qui n'a ni donné sa vie, ni qu'on le sache, souffert aucun tourment en témoignage de sa foi.

Un fragment de plaque de marbre trouvé dans l'*Arenaria* de Saint-Hippolyte et sur laquelle on voit les parties inférieures de deux figures, l'une de femme, l'autre, ce semble, d'enfant, donne lieu de supposer que la femme était une défunte représentée dans les mêmes conditions que Veneranda, et l'enfant, un des saints enfants, saint

[1] De Rossi, *Bulletin d'Arch.*, 1875, p. 18, pl. I, II.

[2] Garucci, *Stor. dell' Arte cristiana*, pl XCIX ; de Rossi, *Bulletin d'Arch.*, 1871, p. 155. Cette peinture est attribuée elle-même au IVe siècle.

Néon, peut-être, compris dans le groupe des martyrs grecs, en remplissant, dans la circonstance, le même rôle que sainte Pétronille dans le *cubiculum* du cimetière de Sainte-Domitille [1].

Lorsque l'Orante occupe le centre de la composition, la situation implique au contraire une certaine idée de généralité, alors même qu'on en fait une application particulière. La composition prête plus à cette application, lorsque l'Orante est isolée comme Vitalia, dans les catacombes de Saint-Janvier, que dans les circonstances où une semblable figure se rattache à un ensemble d'autres figures exprimant elles-mêmes des idées générales. Cependant on trouve des exemples de désignation personnelle dans tous les cas.

On se rappellera le sarcophage de Saragosse où une femme désignée sous le nom de *Floria* est représentée entre saint Pierre et saint Paul aussi nommés [2]. Nous ne savons si cette femme est représentée en Orante ou autrement, mais il importe peu ; la comparaison des monuments nous apprend, en effet, que les femmes représentées dans les situations propres à l'Orante, quoique dans une autre attitude, participent aux mêmes significations. Ainsi M. de Rossi fait remarquer [3] que sur un sarcophage du musée de Latran, la femme qui est représentée entre deux arbres, tenant un livre ouvert, mode de représentation spécialement appropriée à la figure biblique de la chaste Susanne, est désignée sous le nom de *Crispina* et que, au contraire, dans la mosaïque de Sainte-Sabine à Rome, œuvre du Ve siècle, l'Église était représentée de la même manière, nous pouvons dire doublement représentée, et désignée par ces inscriptions : *Ecclesia ex circumcisione*, *Ecclesia ex gentibus*, par allusion aux deux cités, Jérusalem et Bethléem. Le *scrinium* et les livres qui accompagnent Veneranda d'une part, Vitalia de l'autre, prouvent d'ailleurs qu'on employait les livres, les *Volumina*, les *Scrinia* eux-mêmes, pour exprimer l'union avec Dieu dans le sens de la foi, comme l'attitude d'Orante l'exprimait dans le sens de la prière.

On se rappellera de même le fond de verre à figure dorée où une chrétienne, inconnue aussi bien que Floria, que Crispina, que Vita-

[1] De Rossi, *Roma sott.*, t. III, pl. XXX-XXXI, fig. 14, p. 220.

[2] Garucci, *Hagioglypta*, p. 171.

[3] De Rossi, *Bull. d'Arch.*, 1872, p. 39.

lia, et nommée Peregrina, est dans l'attitude d'Orante, placée entre saint Pierre et saint Paul, comme la première [1]. On se rappelle les représentations identiques rapportées à sainte Agnès, à la sainte Vierge [2].

La pensée générale susceptible de se particulariser de la sorte quant à la personne qui en est l'objet principal, peut aussi se particulariser diversement quant aux saints qui l'accompagnent, tout en restant dans les termes d'une figure centrale accompagnée de deux personnages. C'est ainsi que sur deux autres fonds de verre, ceux qui accompagnent sainte Agnès, sont désignés par ces mots : *Christus, Laurentius*; puis par ceux-ci : *Vincentius, Poltus* [3]. C'est-à-dire que l'idée de béatitude, exprimée par l'attitude de l'Orante, peut se paraphraser en quelque sorte dans le sens d'une association, soit avec Jésus-Christ lui-même, soit avec d'autres personnages que l'on sait ou que l'on suppose lui être unis par les liens d'une pure charité.

Il paraît clair, dans tous les cas, que la signification de l'Orante et de ceux qui l'accompagnent est susceptible de modifications et d'extensions plus ou moins analogues ; mais le but que nous nous proposons n'est pas de faire apercevoir tout ce qu'on peut supposer dans les cas douteux ; nous voulons plutôt passer en revue ceux où la signification de l'Orante est le mieux déterminée dans l'une ou l'autre des acceptions dont elle est susceptible, les cas par conséquent où elle exprime évidemment une idée ou un état, sans s'appliquer directement à aucune personne en particulier : les cas où positivement elle représente la sainte Vierge, ceux où elle représente l'Eglise personnifiée ou figurée, où elle représente des âmes ; nous accorderons ensuite facilement qu'on eut beaucoup de tendance au IVe et au Ve siècle à l'appliquer à de simples défuntes, tout en distinguant le plus ou le moins de personnalité que l'on doit alors même lui attribuer.

[1] Garucci, *Vetri ornati*, pl. XXI, 6 ; *Storia dell' Arte crist.*, pl. CXC, 6.
[2] *Revue de l'Art chrétien*, t. XX, 1875, p. 67.
[3] Garucci, *Vetri ornati*, pl. XXII ; *Storia dell' Arte crist.*, pl. CXCI.

VI.

Les anciennes figures d'Orante sont celles qui accusent un caractère plus marqué de généralisation, la tendance à particulariser, s'accroît au contraire ensuite graduellement. Il n'y a peut-être pas dans l'Art chrétien de plus anciennes figures de l'Orante connues que celles découvertes dans la crypte de Lucine et publiées par M. de Rossi, dont nous avons donné une reproduction d'ensemble [1] et dont l'on voit dans la planche ci-jointe (fig. 1) un spécimen un peu plus détaillé. Or l'alternance de ces deux figures d'Orante, avec deux figures du Bon-Pasteur, leur donne évidemment un caractère de généralité tel que probablement elles ne représentent même pas l'état de béatitude d'une manière spéciale, mais plus généralement encore l'état de l'âme qui s'est approprié le bénéfice de la Rédemption sans qu'il y ait à distinguer entre l'état de grâce en ce monde, l'état de béatitude en l'autre.

Ces figures ont beaucoup de ressemblance avec celles d'une voûte des thermes de Titus, auxquelles nous les comparons dans notre planche (fig. 2), et aussi avec les cariatides dont est ornée la voûte en mosaïque de l'église de Sainte-Constance à Rome [2]. Elles semblent ainsi avoir pour point de départ un motif purement décoratif ou du moins des figures allégoriques qui n'expriment d'une manière générale que des idées de grâce et de fraîcheur. Ces circonstances doivent contribuer à leur assigner ce caractère de généralité, que la comparaison avec les monuments chrétiens postérieurs les plus analogues ne fait qu'affirmer de plus en plus.

Celui de ces monuments avec lequel l'analogie est la plus grande est une voûte du cimetière des Saints Marcellin et Pierre [3] où le Bon-Pasteur occupant également le centre, deux Orantes et deux hommes, dans une semblable attitude, alternent dans les quatre angles comme alternaient dans la voûte de la crypte de Lucine les deux Orantes et les deux Bons-Pasteurs. Une autre voûte du même

[1] De Rossi, *Rom. sott.*, t. I, pl. X; *Revue de l'Art chrétien*, t. XV, 1872, p. 217.
[2] Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. CCIV, fig. 4.
[3] Bosio, *Rom. sott.*, p. 351; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. XLVI.

FIGURES DES CATACOMBES.

1, Orante. 2, Peinture du temps de Titus. 3, 4, 5, Peintures du cimetière de Calliste

cimetière [1] ne diffère de la précédente, quant aux éléments essentiels, que par la disposition des quatre figures, femmes et hommes, qui, au lieu d'être placées dans les angles de la voûte, en occupent les quatre faces. Une troisième voûte, celle-ci du cimetière de Ste-Agnès (ou d'Ostrien) [2] offre un nouvel exemple de la disposition alternative, dans les quatre angles, de deux Orantes et de deux hommes, dans la même attitude, avec cette différence que chacune de ces quatre figures est accompagnée de deux brebis et que, dans le médaillon central autour duquel elles rayonnent, au lieu d'un Bon-Pasteur, on a représenté un personnage assis et imberbe entre deux *Scrinia :* personnage qui n'est autre très-probablement que le Christ lui-même sous une autre forme. De plus dans chacune des faces de la voûte, dans un encadrement interposé entre les figures dont nous venons de parler sont entremêlés quatre sujets bibliques ou évangéliques : 1° Moïse se déchaussant, et 2° faisant jaillir l'eau du rocher, 3° le paralytique emportant son lit, et 4° la résurrection de Lazare.

Les différences accessoires ne font, sur ces monuments, que mieux attester la persistance de l'idée principale. En présence des désignations certaines de défunts et de défuntes, appliquées à des figures semblables d'hommes ou de femmes sur d'autres monuments, on pourrait croire sans trop de difficultés que le *cubiculum* ainsi décoré, s'il était isolé dans son genre, a été originairement destiné à l'ensevelissement de deux hommes et de deux femmes déterminés ; mais il est impossible d'admettre qu'un accouplement aussi remarquable de personnages des deux sexes, deux par deux, quatre par quatre, ni plus ni moins, se soit en réalité aussi souvent reproduit. Il faut donc en conclure que l'idée est générale et que l'on a voulu ainsi représenter l'assemblée des saints composée d'élus des deux sexes. C'est comme la contre-partie de la position suppliante où un homme et une femme sont représentés soit aux pieds du Christ triomphant, soit aux pieds de la croix [3], sans préjudice de l'intention spéciale par laquelle on a pu faire l'application de cette situation

[1] Bosio, *Rom. sott.*, p. 335; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. XLII.

[2] Bosio, *Rom. sott.*, p. 445; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. LXI.

[3] *Revue de l'Art chrétien*, t. II, 1858, p. 121; Frisi, *Memorie Monzane*, t. I, pl. IV, V; *Guide de l'Art chrétien*, t. II, pl. XVII.

générale à quelqu'un en particulier, comme nous en aurons la preuve tout à l'heure dans des conditions équivalentes quant à la généralité de la pensée principale.

Dans les trois voûtes que nous venons de décrire, la pensée générale est représentée par une double association d'hommes et de femmes, et cela même témoigne de l'élasticité dont cette pensée et ses moyens d'expression sont susceptibles. Néanmoins par les raisons déjà données, à considérer l'ensemble des monuments, les figures de femmes ont été de beaucoup préférées, et nous les trouvons répétées en des conditions qui indiquent plus manifestement encore une idée bien plutôt qu'elles ne représentent des personnes.

Nous citerons d'abord une cinquième voûte des catacombes, cimetière de Sainte-Priscille, où, dans les quatre angles, au lieu de figures alternatives d'Orantes et de Bons Pasteurs, chacune d'elles est accompagnée d'une colombe placée dans un compartiment inférieur de l'angle où elles figurent elles-mêmes, et, sur les faces intermédiaires, entre chacune d'elles, sont représentées trois scènes de l'histoire de Jonas, et Noé dans l'arche accueillant la colombe [1].

Dans une peinture du cimetière de Domitille, exécutée au-dessus d'un *loculum,* et au milieu de laquelle on lit cette épitaphe :

JANVARIVS
COIVGI
FECIT

qui ne se rapporte qu'à une seule défunte, on avait représenté deux Orantes, une de chaque côté et aussi deux brebis. L'une des Orantes est entière ; il subsiste des débris très reconnaissables de la seconde qui est d'ailleurs dessinée en entier dans une planche de d'Agincourt.

Le P. Garrucci fait observer très justement que dans ces conditions, les Orantes représentent en général les fidèles défunts [2]. La même donnée se retrouve sur le couvercle d'un sarcophage publié par Boldetti et au milieu duquel on lit cette épitaphe :

[1] Bosio, *Rom. sott.*, p. 555; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. LXXVIII.

[2] D'Agincourt, *Peint.*, pl. VIII, fig. 3; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. XXXVI, t. II, p. 42.

AVR. AGAPETILLA
ANCILLA DEI QVE
DORMIT IN PACE
VIXIT AMNIS XXI.
MENSES III DIES IIII
PATER FECIT

puis, de chaque côté, sont représentés deux bustes d'Orantes, chacune avec une tenture déployée derrière elle [1].

La disposition symétrique des deux Orantes est observée sur beaucoup d'autres monuments où l'on ne remarque d'ailleurs aucune désignation nominale : nous en avons six exemples dans les planches seules de Bosio, reproduites par le P. Garrucci ; un septième donné par d'Agincourt est également reproduit dans l'*Histoire de l'Art chrétien* ; un autre encore nous est donné par M. de Rossi, dans son nouveau volume. Nous ne parlons là que des peintures des catacombes ; les sculptures des sarcophages, les inscriptions des *loculi* en offrent d'autres exemples encore : il n'en faudrait pas tant pour attester un parti pris. Dans la plupart des cas, les deux Orantes sont disposées à droite et à gauche d'un Bon-Pasteur, ou d'une représentation directe du Christ dans un compartiment central. Dans une circonstance, elles sont rapprochées dans un même compartiment correspondant à un compartiment semblable où le Bon Pasteur est assis au milieu de ses brebis. On voit ailleurs deux Orantes superposées dans des conditions telles que cette répétition exclut la pensée de les avoir voulu représenter l'une et l'autre au même titre purement personnel. La signification pourrait en être générale dans l'un des deux cas, elle l'est certainement au moins dans l'un des deux. Telle est une peinture du cimetière de Sainte-Agnès, où elles sont ainsi associées dans la ligne verticale au milieu des décorations d'un *arcosolium,* encore à la figure du Bon-Pasteur, et sur les côtés

[1] Boldetti, *Osservazioni*, p. 466.

[2] Bosio, *Rom. sott.*, p. 269, 271, 273, 277, 473, 537; d'Agincourt, *Peint.*, pl. VIII, fig. 2; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. XXXIV, XXXV, LXVI, LXXIII, LXXIV; de Rossi, *Rom. sott.*, t. III, pl. XXXVIII.

[3] Bosio, *Rom. sott.*, p. 461; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. LXIV.

aux vierges sages tour à tour représentées debout, leur lampe à la main et assises au festin des noces sacrées.

Les deux Orantes sont inégalement disposées, et diversement vêtues sur l'inscription d'un *loculum* où une seule défunte est nommée *Rusticiana*. Il se peut de même en pareil cas que l'une d'elles ait directement reçu une attribution personnelle et que l'autre exprime une idée générale [1].

Dans bien d'autres cas où il n'y a de représentée qu'une seule Orante, il apparaît manifestement par le contexte qu'elle exprime une idée générale. Ainsi, voilà une autre peinture du cimetière de Sainte-Agnès [2], où dans le fond d'un *arcosolium*, de chaque côté du Bon-Pasteur, on voit d'une part la résurrection de Lazare, de l'autre une Orante. Or, la preuve qu'on n'a pas voulu assigner cette place à une représentation personnelle, c'est que dans le compartiment le plus voisin, à la retombée de la voûte du même *arcosolium*, on voit un homme dans la même attitude, et qui est très probablement le défunt. S'il y avait eu plusieurs personnes reunies dans une même sépulture en ce lieu, il eût été rationnel de les représenter les unes et les autres dans des conditions analogues. Pour cela l'espace ne manquait pas, on pouvait disposer notamment, en face de la figure d'homme dont il s'agit, d'un compartiment semblable à celui qu'il occupe, où l'on voit les mages en consultation devant Hérode. Dans de semblables circonstances où l'Orante est entremêlée à des faits bibliques ou évangéliques, il est fort à croire qu'elle est représentée au même titre que les autres acteurs servant à l'expression de ces faits, c'est-à-dire qu'elle est elle-même un personnage de même catégorie : Susanne par exemple : considération qui nous ramènera à ce monument quand nous reviendrons sur cette sainte femme.

Nous verrons successivement apparaître d'autres cas où la signification de l'Orante est non moins probablement déterminée d'une manière où l'idée générale prime toute intention particulière, nous ne disons pas exclusive, de toute application de ce genre ; car l'on peut toujours, dans son intention, faire à des personnes et à des

[1] Boldetti, *Osservazioni*, p. 573.

[2] Bosio, *Rom. sott.*, p. 475 ; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. LXVII.

situations prises en particulier l'application d'une idée générale dans laquelle celle-ci se trouve comprise. Nous allons voir que, en effet, ce mode d'application était tout à fait entré dans les usages des chrétiens de ces temps primitifs.

VII.

Si généralisée que soit la pensée, nous disons que l'état, l'idée, exprimés soit par la figure d'Orante, soit par des figures incontestablement toutes bibliques, sont cependant susceptibles d'une application personnelle. Il est ainsi arrivé que sur des sépultures où il n'y avait d'ensevelie qu'une seule personne, et deux Orantes de représentées, on a attribué le nom de la défunte successivement aux deux Orantes. C'est ce qui a eu lieu dans une peinture surmontant un *loculum* dans le cimetière de Saturnin, dans la composition de laquelle, avec les sujets bibliques ou évangéliques de la résurrection de Lazare, des trois Hébreux dans la fournaise, de Daniel dans la fosse aux lions, sont entremêlées deux Orantes, l'une et l'autre désignées comme étant la défunte nommée *Grata*. On lit en effet dans la partie supérieure d'un encadrement décoratif qui renferme toutes les parties de ce monument, cette première inscription :

DOMINE CO(*njugi*)
SVAE GRATE
ROGATIANVS.

et immédiatement sur la tête des deux Orantes, GRATA ; GRATE BENEMERENTI [2], c'est-à-dire que l'on a fait à Grata l'application non seulement de l'idée exprimée par l'Orante en général, mais qu'on lui a fait aussi l'application des idées qui sont exprimées par les sujets avec lesquels elle est entremêlée : la résurrection à la grâce avec Lazare, la délivrance finale avec Daniel. Sur un sarcophage, publié par M. Perret, une Orante désignée sous le nom de JVLIANE est substituée à Noé dans l'arche [2]. On doit comprendre que de semblables

[1] Marangoni, *Acta S. Vict.*, p. 86 ; d'Agincourt, *Peint.*, pl. XI, fig. 6 ; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. LXIX.

[2] Perret, *Catacombes*, t. V, pl. XL; Garucci, *Hagioglypta*, p. 170.

applications n'empêchent pas la figure de conserver sa valeur propre dans le sens le plus général. Il arrive plus souvent qu'une semblable intention, on pourrait dire de co-pénétration, est sinon aussi positivement accusée par une substitution jointe à une inscription, au moins rendue probable par des juxta-positions. Sur le fond d'un *arcosolium* du cimetière de Sainte-Priscille, une Orante ou un homme dans la même attitude, — le sexe ne paraît pas très-bien déterminé, — et une figure de Noé sont ainsi associés [1]. Ailleurs, même cimetière, des figures analogues se correspondent sur les deux retombées de la voûte d'un autre *arcosolium* [2].

Il nous paraîtrait qu'en adoptant dans la décoration de certains *cubicula* le motif de deux Orantes symétriquement disposées, on a pu en certains cas être déterminé par la circonstance que deux femmes y partageaient effectivement la même sépulture, les traits de ces deux Orantes étant quelquefois caractérisés de manière à faire supposer qu'elles sont des portraits, au moins approximatifs : telles les deux figures de la peinture publiée par d'Agincourt, et celle que vient de mettre au jour M. de Rossi. Au contraire, dans beaucoup d'inscriptions simplement gravées sur les plaques de marbre qui ferment les *loculi*, l'Orante est représentée d'une manière si élémentaire qu'on est invité à la considérer comme un signe plutôt qu'on ne peut y voir une représentation personnelle analogue à un portrait, alors même qu'elle est désignée sous le nom d'une défunte. En effet, il ne nous semble pas que ces figures diffèrent essentiellement alors des autres figures avec lesquelles elles sont souvent associées : de la colombe, par exemple, ou de tout autre oiseau, si souvent répétés dans les catacombes pour exprimer la paix dans le sein de Dieu. Tenant une branche d'olivier, la colombe exprime principalement l'idée même de paix ; tenant une couronne, principalement l'idée de récompense finale ; associée à des fleurs, principalement les jouissances, la béatitude du céleste séjour [3]. Cette dernière idée est surtout exprimée par deux colombes affrontées

[1] Bosio, *Rom. sott.*, p. 529 ; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana,* pl. LXXI.

[2] Bosio, *Rom. sott.*, p. 528 ; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. LXXII.

[3] Voir la planche p. 130, fig. 6, 7, 8 ; la colombe de la fig. 6 est associée à une barque qui représente l'Église, les vases représentent les fidèles, et de même fig 9.

devant un arbre feuillé ou des fleurs. Ainsi représentées et mises en regard des deux brebis placées en présence d'un vase de lait, ou même sans cet accessoire, elles disent plus expressément les joies de la vie future par comparaison avec les grâces de la vie présente. Un nouvel exemple de cette double représentation observée précédemment dans le *cubiculum* de la crypte de Lucine, dont nous avons donné la voûte [1], est publié dans le volume de la *Roma sotteranea*, dont nous rendons compte [2].

Les deux brebis occupant le centre de la composition, au-dessus d'une porte, la scène des deux colombes est répétée de chaque côté. Le même volume nous fait connaître la peinture d'un *arcosolium* ou l'idée de la béatitude, considérée comme prix de la Rédemption, est exprimée seulement par les deux colombes affrontées sur un fond parsemé de fleurs, devant une croix légèrement tracée par deux tresses de feuillage [3]. En pareil cas, la croix, instrument du salut, représente aussi l'arbre de vie, toutes ces idées se pénétrant facilement. Elles sont les mêmes évidemment quand les deux colombes sont affrontées devant le monogramme sacré [4]. Quel que soit le caractère général de ces représentations et de ces idées, ou plutôt parce qu'elles sont générales, on a pu très-bien les appliquer à des cas particuliers. C'est ainsi que M. de Rossi a publié une plaque sépulcrale où l'on aperçoit suffisamment les traces d'une ancienne inscription, effacée afin de faire place à une plus moderne, pour y distinguer les deux colombes affrontées devant le monogramme, et les noms de deux chrétiennes donnés à ces colombes : *Venera*, *Sabattia* [5]. Les deux colombes tiennent chacune une branche d'olivier, ce qui en précise le sens dans ces termes : *Venera, Sabattia in pace Christi.*

La peinture des catacombes la plus importante parmi celles qui sont données dans le nouveau volume de M. de Rossi est celle du

[1] De Rossi, *Rom. sott.*, t. I, pl IX, XII, XIV; *Revue de l'Art chrétien*, pl. ci-dessus p 130, fig. 4, 5.

[2] De Rossi, *Rom. sott.*, t. III, pl. XXXVI.

[3] De Rossi, *Rom. sott.*, t. III, pl. XII.

[4] *Revue de l'Art chrétien*, t. II, 1858, p. 456; t. V, 1861, p. 371; t. XXI, 1876, p. 443.

[5] De Rossi, *Bull. d'Arch.*, 1861, p. 11, 12.

cubiculum dit des *cinque santi*, dans le cimetière de Sainte-Sotère. Cette peinture avait été publiée par Marangoni, mais très-inexactement. Le P. Garucci l'a fait reparaître dans son *Histoire de l'Art chrétien*, mais des détails importants lui ont échappé, et la planche dont nous parlons offre en partie l'intérêt d'une publication inédite [1]. Le *cubiculum* décoré de cette peinture, autour d'un *arcosolium*, lui doit son nom, parce qu'on y voit représentés cinq personnages, trois femmes et deux hommes, dans l'attitude d'Orante. Tous ces personnages sont désignés successivement par ces mots : DIONYSIAS IN PACE ; NEMESI IN PACE ; PROCOPI IN PACE ; ELIODORA IN PACE ; ZOAE IN PACE. Ils sont rangés sans ordre et sans symétrie sur un fond semé de fleurs, de feuillages, de guirlandes ; au-dessous sont trois grands vases d'où s'élancent des eaux jaillissantes, où des oiseaux viennent s'abreuver. Deux paons se font remarquer dans les espaces intermédiaires : c'est là le jardin de délices, le paradis, au milieu duquel les personnages que nous venons de nommer jouissent de la béatitude. Il n'est pas de monuments où le caractère personnel des représentations soit mieux déterminé. Toutes ces figures paraissent être des portraits approximatifs. L'éminent auteur s'est demandé si c'était là des martyrs? Aucun groupe de semblables noms ne s'est conservé dans les martyrologes, mais le nom de Zoé est un indice ; il rappelle la sainte Zoé des actes de saint Sébastien, et M. de Rossi est porté à croire, en effet, qu'elle a été ainsi représentée avec quelques-uns de ses compagnons, de ceux qui ne sont pas nommés, car ils ne le sont pas tous dans les actes du saint capitaine des gardes prétoriennes. Tout indique d'ailleurs que c'est là une œuvre de son époque, c'est-à-dire de la fin du IIIe siècle. Au-dessous de ces cinq personnages et près de l'un des deux paons dont nous avons parlé, M. de Rossi a lu cette sixième inscription : ARCADIA (*in*) PACE. Cette désignation s'applique évidemment à une sixième personne qui, elle-même, a été ensevelie dans le *cubiculum*, probablement un peu après les précédentes. Pour nous, ce que nous voulons surtout relever, c'est l'opinion du pénétrant interprète qui attribue aux auteurs de cette inscription l'inten-

[1] Marangoni, *Acta S. Vict.*, p. 113 ; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. XV ; de Rossi, *Rom. sott.*, t. III, pl. I, II, III.

tion de l'appliquer au paon près duquel elle est placée, comme les autres inscriptions s'appliquent aux figures humaines, irrégulièrement rangées au-dessus. C'est-à-dire qu'on aurait fait à Arcadie en particulier l'idée d'immortalité bienheureuse exprimée en général par cet oiseau.

On voit ainsi comment nous pouvons dire de l'Orante, comme de la colombe, du paon et d'autres figures symboliques, qu'exprimant la paix, l'union avec Dieu, l'état de grâce, l'état de béatitude, l'immortalité, elles peuvent recevoir des applications particulières sans perdre leur signification générale. On voit aussi comment dans certaines décorations sépulcrales, ou plutôt dans le plus grand nombre des cas, d'une manière plus large, on s'est contenté d'exprimer l'idée de béatitude en général, l'application qu'on voulait en faire aux personnes ensevelies dans le lieu étant sous-entendue, tandis que, dans d'autres occasions, cette application a été formulée expressément, quelquefois sans qu'il y ait d'ailleurs aucune modification essentielle dans la composition, par la seule adjonction d'un nom ou de quelques mots.

S'il était besoin d'insister davantage sur la signification générale de l'Orante ou de la femme autrement représentée, nous reviendrions sur ce qui a été dit précédemment dans cette Revue même [1] de son association et de son opposition avec la figure de la première femme prise pour terme de comparaison, de manière à montrer qu'il s'agit, entre autres significations, d'exprimer en elle et par elle l'idée de la nouvelle Ève, de la femme régénérée ; mais nous pensons qu'il n'est pas besoin d'insister sur un point qui nous paraît suffisamment démontré.

VIII.

Il est une femme qui a réalisé dans sa personne l'idéal le plus parfait de tout ce qu'on peut exprimer par la figure de l'Orante : l'union avec Dieu, l'état de grâce, l'état de béatitude, l'état de virginité, le renouvellement de l'humanité dans la nouvelle Ève : cette femme privilégiée, c'est la Mère de Dieu. Nous avons pu

[1] *Revue de l'Art chrétien*, t XV, 1872, p. 232, 403 ; t. XX, 1875, p. 69, 73.

dire, nous avons toujours le droit d'affirmer qu'elle est l'Orante par excellence, le type le plus accompli de tout ce que peut signifier une Orante. Il y a donc de justes motifs de penser principalement à elle toutes les fois que l'Orante est représentée avec un caractère à la fois de dignité et de généralité. Nous disons *de dignité,* en songeant surtout, comme n'ayant pas ce caractère, aux figures élémentaires dont nous venons de parler. Étant un signe propre à exprimer une idée, un état plutôt que la représentation d'une personne, elles peuvent cependant s'entendre en particulier d'une personne dans laquelle cette idée, cet état se sont réalisés, au point de pouvoir être désignés sous le nom même de celle-ci, et de pouvoir la représenter dans un sens plus ou moins large. L'idée, l'état dont il s'agit, ayant été réalisé au suprême degré dans Marie elle-même, les figures dont nous parlons, considérées comme signes de la pensée, peuvent la rappeler et pourraient avoir été faites avec cette intention, comme des figures non moins élémentaires du Bon-Pasteur, tracées dans les mêmes conditions, non seulement rappellent son divin Fils, mais l'expriment en quelque sorte. L'Orante rappelant Marie, la pensée alors, par rapport aux défunts, est celle-ci : il vit dans l'union avec Dieu, il est bienheureux en conformité avec Marie. Que cette pensée ait été quelquefois exprimée par l'Orante sur des tombeaux, nous en avons donné précédemment des preuves ; mais qu'elle ait été habituelle, nous n'avons pas des motifs suffisants pour le croire; nous le considérons ici seulement comme possible. Cette possibilité n'est pas exclue par le fait de la multiplicité des Orantes sur le même monument. Au contraire, puisqu'il est question d'une pensée de conformité, deux figures, conformes l'une à l'autre, peuvent s'y prêter, mieux qu'une seule, Ainsi nous interpréterions dans ces termes : « Ste Agnès conforme à Marie » deux fonds de verre où elles sont représentées à côté l'une de l'autre et désignées par leurs noms, tour à tour toutes les deux en Orantes et toutes les deux sans attitude caractérisée [1]. Mais pour attribuer directement à la très sainte Vierge de semblables figures, il faut une désignation précise, à défaut de laquelle, quand les Orantes sont multipliées, comme lorsque leur représentation est toute rudimentaire, nous nous en

[1] Garucci, *Vetri ornati,* pl. XXII, 2, 8; *Storia dell' Arte cristiana,* pl. CXCI, 2, 8.

tenons à leur signification générale, et à l'invitation que nous y voyons de l'appliquer aux personnes sur la sépulture desquelles elles sont représentées.

Il en est autrement quand la représentation réunit les deux conditions de dignité et de généralité. Ces deux conditions se rencontrant, lorsque l'Orante occupe la place d'honneur, la position centrale au milieu d'autres figures dans un monument d'une certaine importance, si cette Orante n'est pas désignée, ni par un nom, ni par un costume, ni par ses traits, ni par d'autres circonstances accessoires comme représentant une autre personne, nous avons, disons-nous, de justes motifs pour penser principalement à la Mère de Dieu; nous n'affirmons pas qu'on ait eu alors même nécessairement la pensée de la représenter, car il faut toujours tenir compte de l'élasticité dont cette représentation est susceptible. Pour que la représentation lui ait été attribuée avec certitude, il faut qu'elle-même soit désignée d'une manière qui lui soit exclusivement propre.

Marie en Orante, au milieu de la composition, est désignée par son nom sur quatre fonds de verre, l'un d'eux a été reproduit dans cette *Revue* [1]. M. de Rossi assigne pour date à ces petits monuments en général la fin du IIIe siècle et le IVe. On a reproduit bien souvent le marbre gravé trouvé à Saint-Maximin en Provence, où la sainte Vierge, en Orante, est désignée par ces mots :

MARIA VIRGO
MINESTER DE
TEMPVIO GEROSALE [2]

par allusion au temps où elle fut consacrée au ministère du temple après sa Présentation. Nous avons reproduit dans cette *Revue* [3] la partie centrale du grand sarcophage de Venise, où, désignée par son nimbe dans un monument où cette distinction n'est pas accordée aux apôtres, Marie en Orante est expressément faite pour type de la béatitude, si bien qu les personnages, au nombre de cinq, qui ont

[1] *Revue de l'Art chrétien*, t. XX, 1876, p. 66.
[2] Garucci, *Hagioglypta*, p. 36; Martigny, *Dict. des Ant. chrét*, 1re éd., p, 660.
[3] *Revue de l'Art chrétien*, t. XXI, 1876, p. 441.

dû être ensevelis dans ce monument, lui sont associés dans le même sentiment et la même attitude. Nous avons vu que dans des monuments plus modernes, la Mère de Dieu avait continué dans des conditions de représentation toutes différentes d'être prise également pour type de la béatitude. Nous avons comparé ces monuments avec la représentation de l'Ascension [1], avec les compositions où ce mystère était seulement rappelé comme dans la mosaïque de Saint-Venance [2], dont Marie, toujours en Orante, occupe le centre, avec un caractère typique si prononcé que, représentée seule dans cette position, elle a servi à résumer à elle seule, avec la figure de Notre-Seigneur, tout le mystère dont nous parlons. Ce mode de représentation, en usage dès le VIe siècle, comme l'attestent le manuscrit syriaque de Florence et les fioles de Monza, se maintient encore aujourd'hui dans la Grèce et dans la Russie moderne.

L'attitude d'Orante était réputée si parfaitement appropriée à la sainte Vierge, qu'on la lui a attribuée sur les monnaies impériales de Jean Zimiscès au Xe siècle, les premières où ses images aient été adoptées comme type monétaire [3]. Alors il n'y a plus d'incertitude, quant à la désignation, la figure de Marie étant presque toujours accompagnée de ces sigles MP. ΘΥ. « Mère de Dieu ». Il en est ainsi de la peinture conservée dans une chapelle souterraine dépendant de la basilique Saint-Laurent à Rome, où Marie, toujours représentée en Orante, spécialement comme type de la virginité, est accompagnée de plusieurs Vierges ou martyres, Ste Catherine, Ste Cécile, etc., qui ne partagent pas cette attitude [4]. On pourrait multiplier ces exemples ; ils sont tardifs, mais ils témoignent que le mode de représentation dont il s'agit était entré fortement dans les idées comme plus spécialement propre à la sainte Vierge, ce qui donnerait seul à penser qu'il remontait, par rapport à elle, à une époque où Marie n'est pas communément aussi bien désignée, uniquement parce que les désignations précises alors étaient rares en dehors de celles qui s'appliquaient à des défunts sur des tombeaux.

[1] *Revue de l'Art chrétien*, t. XXI, 1876, p. 453.
[2] *Revue de l'Art chrétien*, t. XV, 1872, p. 401.
[3] Walsh, *Essay on ancient Coins*, pl. 38 p. 134.
[4] D'Agincourt, *Peint.*, pl. XI, fig. 1, 2, 3, 4.

Cette observation aura plus de portée encore, si l'on admet, comme nous croyons pouvoir le faire, qu'une attitude plus spécialement propre à la sainte Vierge, dans un grand nombre de monuments byzantins et que nous avons cru pouvoir qualifier ailleurs de demi-Orante, est sinon dérivée de l'attitude d'Orante proprement dite — nous ne voulons pas, en effet, exclure la possibilité de faire remonter à S. Luc le type ainsi conçu des vierges vénérées à l'*Ara-Cœli*, à *Santa-Maria-in-via-lata* et ailleurs, — du moins s'est confondue dans l'usage avec celle-ci dans un même courant d'idées. Dans cette attitude, les deux mains sont levées, mais inégalement, et les bras ne sont pas étendus. La mosaïque de Sainte-Sophie à Constantinople en offre un bel exemple du VIe siècle, dans un médaillon placé à la droite du Christ triomphant, et auquel correspond, du côté opposé, une figure de S. Michel dans un médaillon semblable [1].

IX.

M. l'abbé Martigny a déclaré qu'il ne serait pas éloigné de penser avec Macarius [2] que la plus ancienne manière de représenter la sainte Vierge ait été de le faire sous la figure d'Orante. Aucune des figures dont nous venons de parler, où Marie dans cette attitude est expressément désignée, n'est à beaucoup près aussi ancienne que les vierges du cimetière de Sainte-Priscille [3] et du cimetière de Sainte-Domitille dont M. de Rossi a fait l'étude dans ses *Vergini Scelte* [4]; mais il faut remarquer que ces vierges au lieu d'être représentées d'une manière purement abstractive, comme l'est un portrait, figurent dans des compositions qui ont pour objet l'expression d'une pensée ou la représentation d'un fait, la pensée de la maternité divine pour la première, le fait de l'adoration des Mages pour la seconde. Seulement, la pensée même, dans le premier cas, le fait joint à la disposition des personnages dans le second, — disposition telle que les Mages sont portés à quatre afin qu'étant

[1] Labarte, *Arts industriels*, pl. CXVIII.

[2] *Hagioglypta*, p. 35; Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, 1re éd., p. 660.

[3] *Revue de l'Art chrétien*, t. XXIII, 1877, p. 362; *Cappella greca*, pl. VIII, fig. 1.

[4] *Revue de l'Art chrétien*, t. XX, 1875, p. 66.

disposés systématiquement, Marie apparaisse avec son divin Fils à la place d'honneur au milieu — impliquent l'intention d'honorer la Mère de Dieu.

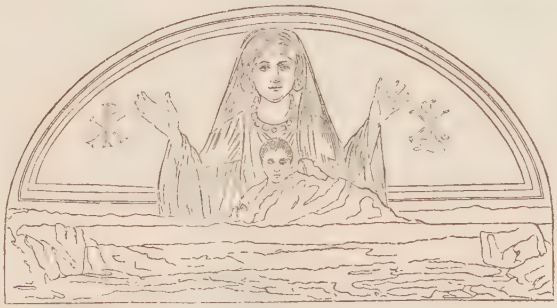
Il n'entrait pas dans l'esprit de l'art chrétien, pendant les trois premiers siècles, de représenter directement et abstractivement la sainte Vierge hors de toute action et sans figure, pas plus qu'on ne représentait communément de la sorte le Christ lui-même. Ce n'est pas que les chrétiens n'aient pu avoir, n'aient eu même probablement des images de Jésus et de Marie, conçues plus ou moins selon le souvenir que l'on avait conservé de leurs traits ; mais ces images n'auraient été conservées que secrètement, peu répandues ; elles ne se seraient pas étalées facilement, non seulement aux yeux des profanes, mais sous les regards mêmes des fidèles ; en d'autres termes, si on nous permet cette expression, elles n'étaient pas une monnaie courante. Autre était le moyen usuel de fixer les pensées sur le divin Sauveur : on le représentait sous la figure du Bon-Pasteur, ou on le mettait en scène dans l'accomplissement des faits évangéliques. Parmi les peintures des catacombes, on ne saurait en citer qu'une exception, la peinture du cimetière de Sainte-Domitille donnée dans la *Roma sotteranea* de Bosio et dont nous avons reproduit la tête [1], et pour être assuré que l'intention de représenter Notre-Seigneur dans cette image fût certaine, il faudrait d'abord être assuré de l'exactitude du dessin.

Il est très concevable qu'on n'ait pas fait pour la Mère autrement qu'on ne faisait pour le Fils. On doit s'y attendre, au contraire, les mêmes procédés auront été employés pour Marie, comme pour Jésus, c'est-à-dire qu'on l'aura représentée elle-même ou en action ou par des images figuratives. En effet, nous voyons Marie mise en scène dans l'adoration des Mages ; hors de là et de la peinture du cimetière de Sainte-Priscille, les fonds de verre où elle est désignée par son nom offrent les plus anciennes images qu'on puisse lui assigner sans aucune incertitude ; or ces petits monuments, où elle est représentée en Orante, ne sont pas de ceux où se manifeste un esprit d'initiative ; ils étaient le reflet des idées et des procédés qui

[1] Bosio, *Rom. sott.*, p. 253 ; *Revue de l'Art chrétien*, t. XIV, 1870, pl. de la p. 48, fig. 3.

avaient cours généralement. D'un autre côté, les seules figures vraiment usuelles qui puissent se rapporter à Marie dans les catacombes sont les Orantes. Les Orantes représentent une idée, un état dont la Mère de Dieu est incontestablement le type par excellence. Les Orantes sont mises en corrélation habituelle avec le Bon-Pasteur. De là autant de motifs pour chercher dans l'Orante la figure corrélative de Marie, d'une manière analogue à la corrélation des figures du Bon-Pasteur avec le Christ en personne.

La figure du Bon-Pasteur est l'image de Notre-Seigneur appropriée à l'ère des persécutions ; aussitôt après le triomphe de l'Église l'image du Christ triomphant apparaît au point culminant des nouvelles basiliques ; elle devient l'objet principal et caractéristique d'une nouvelle phase de l'art chrétien. Il doit se trouver une image correspondante de Marie. Quelle est-elle? Pour que Marie reçoive tout l'honneur qui lui est dû, il ne faut pas qu'on la sépare de son divin Fils; comme l'attitude d'Orante est cependant la caractéristique qui lui est propre, on voudra en même temps la représenter en Orante : de là cette image devenue célèbre du cimetière de Sainte-Agnès, où Jésus est suspendu sur la poitrine de Marie représentée



Vierge du cimetière de Sainte-Agnès (IVe siècle).

en Orante : type que nous avons pu appeler *de l'Orante-mère* et qui s'est toujours maintenu, est toujours demeuré prépondérant dans l'Eglise grecque. On le retrouve dans le calendrier moscovite publié par Papebroch au commencement du premier volume de mai des *Acta sanctorum,* au 29 juin, où la Sainte Vierge ainsi représentée apparaît entre S. Pierre et S. Paul, précisément, ce semble, tout

à la fois comme type de la béatitude, et pour mieux dire qu'il ne s'agit pas d'une fête ordinaire en l'honneur de tels ou tels saints en particulier, mais d'une fête où l'Eglise universelle est glorifiée dans la personne de ses saints fondateurs. Ce même type est encore aujourd'hui l'emblème caractéristique gravé sur le sceau des moines du Mont-Athos, sceau partagé en quatre parties qui sont con-

Sceau du mont Athos.

servées séparément par quatre de leurs dignitaires dont l'accord est nécessaire pour en régler l'emploi.

Il n'y a que les Grecs, dans l'état de pétrification où les a réduits le schisme, pour avoir conservé avec une pareille fixité les types de l'antiquité chrétienne ; mais, au Moyen-Age encore, chez les Latins, on trouve, en même temps que la conservation du type complet de l'Orante, pour la Sainte Vierge dans l'Ascension, des traces non

Vierge de Saint-Clément.

douteuses du type de l'Orante-mère, modifié selon un mode de représentation auquel nous pouvons maintenir le nom de demi-Orante, bien qu'une seule main soit levée ; la Vierge du IXe ou Xe siècle, découverte sur les murs de l'antique basilique de Saint-Clément à Rome, et la Vierge du XIIe siècle représentée sur un vitrail de Chartres et entourée de sept colombes en sont des exemples non équivoques. On remarquera que, de la part de celle-ci, la main appuyée sur le disque dans lequel repose son divin Fils tient à une modification du type de l'Orante-mère dont on trouve un exemple au VIIe ou VIIIe siècle, dans le cimetière de Saint-Jules, et qui s'est maintenu également dans l'Eglise grecque jusqu'à nos jours. On remarquera aussi que les six colombes représentant six des dons du Saint-Esprit; le septième, celui de la sagesse, se confond avec la divine Sagesse qui n'est autre que Jésus lui-même.

Vierge aux six colombes ; vitrail de Chartres (XIIIe siècle).

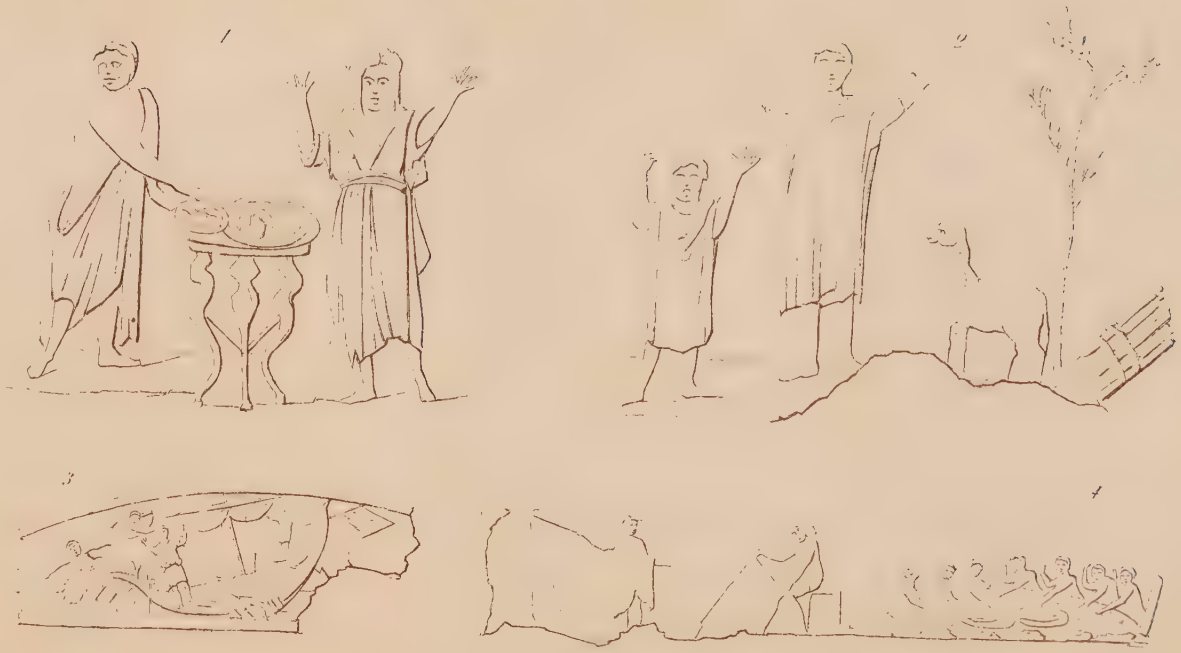
X.

L'Orante, par les raisons mêmes qui la rendent propre à représenter Marie, est une figure parfaitement appropriée à la représentation de l'Église. C'est ainsi que la femme de l'Apocalypse représente tout à la fois Marie et l'Église. L'Orante représente l'état de l'âme en union avec Dieu ; or l'Église est la réunion de toutes les âmes qui participent à cette bienheureuse union. « Lorsque, dit « M. de Rossi, certaines Orantes se montrent dans des conditions « qui requièrent une interprétation plus générale et idéale (que des « applications personnelles), il faut alors songer à la Ste Vierge en « tant qu'elle personnifie l'Église. En pareil cas, le sens symbolique « de cette image n'éprouve aucun changement substantiel, mais il « s'élève dans une acception plus haute. L'Église, personnifiée « sous figure de femme et appelée *mère* par antonomase n'est pas « seulement, en effet, la société des fidèles dans ce monde, mais « encore cette même société telle qu'elle existe dans le ciel. Pour « le prouver, il suffira de citer quelques paroles d'une épitaphe « romaine que j'ai déjà citée à la fin de ma lettre *de Titulis Cartha-* « *giniensibus*, et qui commence en ces termes : *Macus puer innocens* « *esse jam inter innocentes cœpisti* ; *quam stabilis hæc vita est quam* « *te lætum excipit* MATER ECCLESIA *de hoc mundo revertentem.* » « Macus, petit innocent, te voilà désormais dans la société des « innocents. Qu'elle est stable pour toi cette vie dans laquelle t'a « accueillie notre *Mère l'Église*, quand tu as quitté ce monde. » « Ainsi donc l'Orante, quand elle personnifie l'*Église notre mère,* « près du divin Pasteur, ne perd pas pour cela la prérogative de « symboliser les âmes qui ont quitté ce monde et sont admises « dans le Paradis [1]. »

Que les chrétiens des premiers siècles aient, dans certains cas, figuré l'Orante avec l'intention plus ou moins expresse de représenter l'Église, c'est ce dont nous avons maintenant à réunir des preuves de fait.

Dans l'un des quatre *Cubicula* du cimetière de Saint-Calixte, dits

[1] De Rossi, *Rom. sott.*, t. II, p. 321; *Spicileg. Solesm.*, t. IV, p. 534.



PEINTURES DU CIMETIÈRE DE Ste CALIXTE

des sacrements et peints au IIe siècle, il est une scène qui représente évidemment le mystère de la consécration eucharistique, sous la forme condensée et emblématique que nous avons pu appeler en quelque manière *hiéroglyphique,* habituelle alors et plus particulièrement adoptée dans tout le groupe de monuments dont nous parlons, ainsi on y voit successivement (fig. 4 de la planche ci-jointe) : l'eau du baptême jaillissant du rocher frappé par le nouveau Moïse ; on y voit, de ces mêmes eaux, sortir le chrétien sous figure d'un poisson pêché à la ligne ; on voit sept chrétiens, encore nus, pour marquer qu'ils sortent du bain baptismal ; au nombre de sept, en souvenir des sept disciples qui se rencontrèrent avec Jésus sur les bords du lac de Tibériade, après la Résurrection ; on voit (fig. 3) le chrétien dans la barque de l'Église naviguer sous la protection divine, pour ne citer que les sujets réunis sur notre planche, tout en rappelant qu'ils se complètent par une représentation même du baptême, par celle du paralytique emportant son lit après sa guérison, etc. [1].

Dans la scène eucharistique, sur laquelle nous fixons notre attention (fig. 1), les acteurs sont, d'un côté, un homme qui étend la main sur un pain et un poisson [2] reposant sur un trépied ; de l'autre, une Orante. Vu le caractère général de la composition, l'homme ne peut représenter que le prêtre consécrateur, et l'Orante ne peut être autre que l'Église. La signification de ce groupe est d'ailleurs très bien déterminée par son association avec un repas eucharistique conçu comme celui de la fig. 4, à cela près que les sept convives sont vêtus et que ce groupe occupe le milieu du mur. Le groupe

[1] De Rossi, *Rom. sott.*, t. II, pl. XV, XVI, C D. Les mêmes scènes, ou à peu près, sont répétées dans les quatre *cubicula ;* les fig. 1 et 2 de notre planche sont empruntées à un *cubiculum*, les fig. 3 et 4 à un autre. Dans le *cubiculum* où se voient les fig. 1 et 2, Moïse faisant jaillir l'eau du rocher apparaît sur un mur latéral, la pêche à la ligne suivie du baptême sur un troisième mur.

[2] Dans un autre des quatre *cubicula,* la même idée étant exprimée d'une manière plus concentrée encore, le pain et le poisson reparaissent sur un trépied, mieux dessinés, le pain est coupé en croix, mais sans les figures du prêtre et de l'Église. La corbeille (fig. 3 de la planche p. 130) remplie de pain et d'un verre de vin et reposant sur un poisson, sujet tiré de la crypte de Lucine, exprime la même idée.

(fig. 2) représentant Abraham, Isaac et le bélier, est placé de l'autre côté, dans le sentiment du divin sacrifice dont ils étaient les figures.

Ces figures d'Abraham, d'Isaac et du bélier, avec la même attitude, et dans des conditions non moins remarquables, se retrouvent parmi les peintures d'un *arcosolium* du cimetière de Priscille, où le Bon-Pasteur à la voûte, l'Orante au fond de l'excavation reparaissent comme figures principales [1]. Le saint Patriarche, son fils et le bélier placés à la retombée de la voûte, d'un côté de l'Orante, ont pour pendant, de l'autre, Moïse faisant jaillir l'eau du rocher. Abraham est élevé sur une sorte de socle qui, selon toute apparence, est une réminiscence d'autel, et vient là compléter l'idée de sacrifice. Dans tous les cas cette disposition est trop remarquable pour ne pas avertir que dans cette peinture rien ne doit avoir été fait à la légère, et pour obliger de tenir compte de toutes les particularités. Or le saint Patriarche, son fils et l'Orante sont absolument vêtus de la même manière et d'un vêtement qui a une physionomie toute sacerdotale. C'est absolument la chasuble ecclésiastique sous la forme qui a prévalu au Moyen-Age, mais qui assurément remonte à l'antiquité chrétienne, soit qu'elle dérive de la toge, de la penule, ou de l'une et l'autre combinées. Bien que l'usage du vêtement ainsi figuré ne fût alors exclusiment ni chrétien, ni sacerdotal, il y a de fortes raisons pour croire qu'il était, avec préférence tout au moins, employé dans la célébration des saints mystères. Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons croire qu'il ait été attribué sans calcul à trois personnages qui seraient si différents, si l'Orante n'était qu'une simple défunte. Appliqué à Abraham en sa qualité de sacrificateur, il l'a été à Isaac, parce que celui-ci avait fait lui-même le sacrifice de sa vie, et qu'il était la figure du divin sacrificateur sous un point de vue comme son père l'était sous un autre. Si l'Orante qui leur est en quelque sorte assimilée était, en pareille circonstance, désignée par un nom particulier, on devrait dire que c'est eu égard à sa participation au divin sacrifice, participation nécessaire au salut ; mais, en l'absence de toute désignation personnelle, ne doit-on pas plutôt maintenir la pensée dans sa généralité et par conséquent l'appliquer à l'Église comme dans les *cubicula* des sacrements ?

[1] Bosio, *Rom. sott.*, p. 503 ; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. LXIX, 3.

On se rappellera d'ailleurs que le sacrifice d'Abraham est si absolument, dans l'antiquité chrétienne, considéré comme exprimant l'idée du mystère de la Rédemption, qui s'est accompli sur le calvaire et dont les mérites nous sont dispensés par le sacrifice eucharistique, que sur le beau sarcophage de Sextus Petronius Probus et de Petronius Probinus, conservé à Sainte-Marie-Majeure, Isaac et le bélier ou plutôt, en pareil cas l'Agneau, compris dans la scène du sacrifice d'Abraham, sont substitués à la figure de Notre-Seigneur en présence de Pilate [1].

M. de Rossi ayant, dans son second volume de la *Roma sotterranea,* à interpréter la signification d'une Orante entre deux brebis, gravée sur un marbre sépulcral du cimetière de Calixte [2], avait hésité à prononcer si ce mode de représentation n'était pas applicable à l'Église plutôt qu'à une personne en particulier. Maintenant toutes ses incertitudes ont cessé, et, en présence du nombre toujours croissant des désignations personnelles appliquées aux Orantes, il ne doute plus que celle-ci ne doive être particularisée dans le même sens. La raison d'en généraliser la signification jusqu'à en faire une figure de l'Église venait du ministère pastoral qu'elle paraissait avoir à remplir près des brebis dont elle est accompagnée ; mais cette association doit être comprise tout autrement. L'Orante est au milieu des brebis parce qu'elle fait partie du troupeau choisi, parce qu'elle est brebis elle-même, comme en d'autres circonstances elle est colombe.

Dans une réunion de la Société d'Archéologie chrétienne tenue à Rome, le 2 janvier 1876, M. Richter, un des membres de cette Société, a produit le dessin d'une peinture du cimetière de Sainte-Domitille, dans laquelle il avait bien observé qu'il y avait comme une sorte de copénétration entre deux Orantes et deux brebis, et M. de Rossi a remarqué qu'une observation analogue était applicable à un marbre gravé qu'il vient de publier dans le volume qui nous occupe, où une figure d'Orante très rudimentaire, émergeant derrière une colombe, semble aussi se confondre avec elle [3].

[1] Fontana, *Chiese di Roma,* t. III, pl. XLI.

[2] De Rossi, *Roma sott.*, t. II, pl. XLVII, nº 14, p. 324 ; t. III, p. 315.

[3] De Rossi, *Bull. d'Arch.*, 1877, p. 50, 51 ; *Rom. sott.*, t. III, pl. XXVIII, nº 47, p. 371.

Il ne paraît pas douteux désormais qu'on ne doive traduire ces différentes formules iconographiques en ces termes, rapportés aux défunts : « C'est là une des brebis du troupeau ; c'est là une des colombes, admises au séjour de la béatitude et de la paix. » Qu'il n'y ait qu'une seule Orante de représentée ou qu'il y en ait plusieurs, c'est-à-dire que plusieurs Orantes représentent ensemble le troupeau, ou qu'une seule Orante soit comprise dans le troupeau autrement figuré, la formule est plus ou moins générale, mais l'intention d'en faire une application particulière est manifeste. En pareil cas, l'on peut cependant s'attacher à la pensée de l'Église, mais en la considérant comme étant elle-même le troupeau, plutôt qu'en cherchant la personnification dans une Orante prise en particulier.

Mais nous allons voir toute une série de représentations où l'Église est bien réellement personnifiée en tant qu'elle est figurée par la chaste Susanne.

XI.

Tous les personnages, tous les faits représentés dans le cycle de l'art chrétien primitif, à l'exception d'un petit nombre d'emprunts, faits sous couleur allégorique, à la mythologie antique et à l'ordre de la nature, sont tirés des saintes Écritures, de l'Ancien et du Nouveau Testament ; toutes les représentations ont une signification dogmatique, c'est-à-dire qu'elles ont toutes pour objet d'exprimer des idées déterminées, quelques-unes des vérités fondamentales de la foi chrétienne. Il n'est personne, nous le pensons, qui, après avoir étudié avec un peu de suite les monuments de l'art à cette époque, soit tenté de nous contredire.

Or la figure de Susanne résistant aux séductions des deux vieillards — qu'il faudrait appeler plutôt deux des Anciens du peuple constitués en autorité —, ou reconnue innocente de leurs perfides accusations, est un des personnages du cycle dont nous parlons. Elle y apparaît tour à tour dans l'attitude d'Orante et dans celle de la femme qui tient un livre à la main ; elle est quelquefois désignée, sans nulle incertitude. D'après le principe posé, on aurait à se demander,

si on pouvait l'ignorer, quelle est l'idée qu'elle exprime : mais, à cet égard, il n'y a pas non plus de doute, elle représente l'Église demeurée toujours pure et sans tache au milieu de toutes les attaques de l'hérésie, et triomphant de toutes les persécutions. A cet égard, les textes de saint Hippolyte cités par M. l'abbé Davin, dans cette *Revue*, sont précis [1]. On remarquera aussi que, d'après l'interprétation du saint Docteur, les deux vieillards figurent spécialement les persécuteurs Juifs et les Gentils. En effet, si d'une part les Juifs fidèles et les Gentils convertis concouraient à la formation de l'Église, il est vrai de dire que des mêmes sources provinrent ses premiers adversaires. Et ces adversaires des premiers jours servent à caractériser ceux de tous les temps : toutes les hérésies, en effet, proviennent ou d'une fausse interprétation des vérités révélées ou de l'application à la doctrine révélée des idées faussées par la raison purement humaine.

Il en résulte une analogie de plus entre la femme représentée dans l'état d'union avec Dieu, exprimée ou par l'attitude d'Orante, ou par le livre de la Loi évangélique ; au milieu de deux arbres qui expriment l'idée du paradis, — le *Celeste Nemus*, — qui expriment la paix si ce sont deux oliviers ; au milieu de saint Pierre et saint Paul, ou de deux autres Saints, pour dire les habitants de la Cité bienheureuse d'une part ; et d'autre part Susanne au milieu aussi de deux arbres pour rappeler le jardin où elle fut assaillie par ses deux tentateurs, et au milieu de ces deux odieux personnages eux-mêmes. Quand ils sont représentés, ils se font reconnaître ordinairement par leurs attitudes insidieuses ; mais quand il n'y a que deux arbres, quand les arbres mêmes sont supprimés et que la chaste épouse de Joachim est représentée isolément parmi d'autres scènes bibliques, la figure de Susanne se confond tellement avec celle de l'Orante ou de la femme au livre, prises en général, qu'on a pu se demander si au fond il n'y a pas identité habituelle. En effet, on l'a vu dans cette *Revue* même, M. l'abbé Davin, donnant à cette question une solution affirmative, a proposé de considérer l'Orante en général comme représentant ordinairement Susanne et par conséquent l'Église au figuré [2]. Nous ne

[1] *Revue de l'Art chrétien*, t. XXII, 1876, p. 155, 159, 164, 165.
[2] *Revue de l'Art chrétien*, t. XXII, 1876, p. 155.

croyons pas pouvoir adopter cette opinion sans quelque réserve ; les Orantes de la crypte de Lucine [1] et autres de ce genre nous ont paru, avec une autre origine, exprimer plus directement l'état de grâce, l'état de béatitude — l'épouse entendue dans le sens général, répond à une pensée toute biblique, toute évangélique, on ne pourrait donc pas retourner contre nous, à ce sujet, le principe émis au commencement de ce paragraphe, — mais il ne nous paraît pas douteux que les deux types, celui de l'union avec Dieu personnifiée, et celui de Susanne, convergeant ensemble, ne se soient rencontrés et quelquefois fondus ensemble, de telle sorte, cependant, que l'attitude d'Orante ferait incliner davantage vers la personnification dont nous parlons ; la fidélité dans la foi, exprimée par la possession du livre, portant préférablement la pensée vers Susanne.

Les applications personnelles de ces figures soit à la sainte Vierge, soit à une sainte déterminée, soit à une simple chrétienne, si nombreuses qu'elles soient, s'accordent très-bien avec la première de ces origines, mieux peut-être qu'avec la seconde, mais elles n'excluent pas la possibilité de celle-ci ; elles n'excluent pas surtout la probabilité de leur fusion.

Nous disons que l'attitude de la femme au livre nous paraît la mieux appropriée à la représentation de Susanne. En faveur de cette appréciation nous pouvons rappeler les figures de sainte Sabine, *Ecclesia ex circumcisione*, *Ecclesia ex gentibus* qui, représentant l'Eglise, ont de si grands rapports avec la figure de Susanne, qui la représente elle-même ; rappelons aussi les sarcophages du musée d'Arles où la sainte femme entre ses deux séducteurs porte habituellement le livre dont nous parlons. Néanmoins l'attitude d'Orante elle-même lui convient parfaitement, et cette attitude lui est attribuée sans incertitude sur d'autres monuments ; sur la patène en verre gravé de Podgoritza [2], par exemple, où elle est nommée, sur la cassette en ivoire sculpté de Brescia où la scène de sa justification est manifestement représentée [3].

Dans notre conviction, à ces monuments il faut joindre les pein-

[1] *Revue de l'Art chrétien*, t. XV, p. 217.

[2] De Rossi, *Bull. d'Arch.*, 1874, pl. XI, p. 153 ; 1877, pl. V, VI, p. 77.

[3] Odorici, *Mon. crist. di Brescia.*

tures beaucoup plus anciennes de la *cappella greca* [1], car nous partageons complètement l'opinion du R. P. Garrucci et de M. l'abbé Davin, ou plutôt nous croyons qu'ils ont démontré l'application qu'on devait faire de ces peintures à l'histoire de Susanne, si bien que, à ce sujet, nous n'avons rien à ajouter à ce qui a été dit dans cette *Revue* même.

Le verre gravé trouvé à Podgoritza, l'ancienne Dioclée, en Dalmatie, et maintenant à Paris dans le cabinet de M. Basilewsky, et les tablettes en ivoire qu'il nous a été donné d'observer dans le musée de Brescia diffèrent essentiellement quant au caractère artistique ; celles-ci sont d'une exécution très fine et très soignée que M. de Rossi a cru pouvoir qualifier de Constantinienne ou presque Constantinienne, tandis que le travail très grossier de la gravure sur verre semblerait l'indice d'une époque beaucoup plus basse, alors même que les inscriptions dont les figures sont accompagnées ne viendraient pas en donner la preuve. Mais si ces figures sont postérieures au IVe siècle, on peut dire que, par leur choix et leurs associations, elles sont demeurées exclusivement dans l'esprit de ce siècle ; que, au point de vue iconographique, elles en ont toute la valeur, avec tout l'intérêt en outre qui s'attache à leurs inscriptions.

Dans un médaillon central, le sacrifice d'Abraham est représenté avec cette particularité que l'autel destiné au sacrifice prend une forme analogue, sauf la grossièreté du travail, au socle sur lequel s'élève le saint Patriarche, dans la peinture du cimetière de Priscille dont nous avons parlé ci-dessus (p. 150). Huit sujets sont ensuite répartis dans la bande circulaire qui entoure le sujet principal : 1° Jonas jeté à la mer et englouti par le monstre marin ; 2° ce même prophète délivré et reposant sous l'ombre de la cucurbitacée. Entre ces deux scènes on lit : DIVNAN (pour Jonas) DE VENTRE QVETI LIBERATVS RST, 3° La chute d'Adam et Ève, avec ces mots : ABRAM (pour Adam) ET ET (répétition inutile) EVAM ; 4° La résurrection de Lazare, inscription : DOMINUS LAIARUM *resuscitat* ; 5° Le nouveau

[1] Perret, *Catacombes*, t. III, pl. XXIV; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. LXXX, t. II, p. 85 ; *Revue de l'Art chrétien*, t. XXII, 1876, *Cappella greca*, pl. II, III, p. 139, 153, 183.

Moïse faisant jaillir l'eau de la grâce ; — nous ne pouvons dire qu'elle sorte du rocher, l'objet frappé d'où elle jaillit ressemble plutôt à un arbre, il semble que c'est l'arbre de vie — et saint Pierre, est encore une fois sous cette figure désigné par son nom dans l'inscription suivante, tout entière en lettres cursives : *Petrus virga percodset fontis ciperunt quorere,* pour *Petrus virga percussit, fontes cœperunt currere*[1] ; 6° Daniel délivré des lions : DANIEL DE LACO LEONIS ; 7° les trois hébreux délivré du feu de la fournaise : TRES PVERI DE IGNE CAMI (*no*) ; 8° Susanne délivrée de la fausse accusation qui l'avait elle-même exposée à la mort : SVSANNA DE FALSO CRIMINE.

Il est fort à remarquer que c'est expressément sur l'idée de délivrance que l'on a insisté, en représentant les deux scènes relatives à Jonas, et que les mots *liberatus est* — mots sous-entendus dans les inscriptions — qui lui sont appliqués, le sont également à Daniel, aux trois Hébreux et à Susanne ; remarquons aussi que les deux scènes d'Adam et Eve, et de Lazare sont corrélatives, comme les deux premières dont Jonas est successivement le sujet. C'est de part et d'autre la chute, la mort, suivies de la résurrection, de la délivrance. Le sujet central est une image du sacrifice régénérateur par lequel s'opère toute délivrance, et saint Pierre, faisant jaillir l'eau régénératrice, dit les moyens employés par la miséricorde divine pour répandre les bienfaits de ce divin sacrifice. Nous ne pensons pas non plus que ce soit fortuitement que la scène des délivrances se termine par la figure de Susanne. Il était rationel que l'Eglise, ainsi représentée, apparut dans le sentiment de sa justification et de son triomphe final : final, à l'issue de toutes les persécutions par l'avènement de Constantin, final surtout à la fin des temps dans l'éternelle béatitude. Et cependant, si comme dans presque tous les autres monuments qui offrent des associations plus ou moins analogues, il n'y avait pas eu dans celui-ci des inscriptions explicatives, on n'aurait pas été

[1] Il a fallu tout le savoir et toute la sagacité de l'interprète pour lire et comprendre cette inscription écrite selon une prononciation en usage dans la basse latinité, comme le mot de *Diunan* pour Jonas, etc. Ces paroles rappellent ce texte du livre des Nombres, XX, 11, *Moyses percutiens virga... egressæ sunt aquæ largissimæ.*

assuré que cette Orante isolée représentait Susanne, qu'elle la représentait surtout avec l'idée de sa justification et de sa délivrance, on n'aurait pas su par conséquent que l'Église dont Susanne était la figure apparaissait ainsi sous les voiles de ce langage emblématique comme victorieuse, et de toutes les erreurs, et de toutes les fraudes, et de toutes les violences dirigées contre elle par ses ennemis.

Que l'on rapporte cet ensemble de compositions avec celui des peintures dont est orné l'*arcosolium* du cimetière de Sainte-Agnès dont nous avons parlé précédemment (p. 134) et l'on jugera si, à part la désignation nominale, on n'a pas autant de raisons pour y reconnaître la figure de Susanne, en ajoutant aux raisons déjà données, le choix de la figure de Daniel pour occuper le centre de la voûte ; les figures d'Adam et d'Ève associées à celle du paralytique, de telle sorte que cette figure occupant le milieu dans un encadrement elliptique, le premier homme et la première femme sont placés à la droite et à la gauche, pour mieux dire qu'il s'agit de rappeler la chute au point de vue de la réparation. Puis dans un autre compartiment opposé à celui-ci sous la retombée de la voûte, Noé dans l'arche renfermé dans un encadrement semblable au précédent, est accompagné de deux personnages assis qui nous paraissent des apôtres.

Très différents pour la composition comme pour la valeur artistique des traits gravés d'une main inhabile sur la patène de Podgoritza, les bas-reliefs de Brescia ne laissent pas que d'offrir pour les idées, nous le répétons, des rapports avec ce singulier monument ; ils en ont surtout aussi, quant à l'histoire de Susanne, avec les peintures de la *Cappella greca.*

Sur la face antérieure de ce coffret, on voit dans un encadrement central le Christ promulguant la loi de grâce entre deux rideaux ouverts, au devant du Temple où siègent six personnages qui représentent peut-être les docteurs de l'Ancienne Loi, laissés derrière lui.

A droite, il guérit ensuite l'hémorroïsse ; à gauche, il défend sa bergerie contre un loup ; sur les faces latérales, dans des encadrements correspondants à celui de la face principale, il guérit l'aveugle-né, il ressuscite Lazare et la fille de Jaïr ; sur le couvercle,

la comparution devant Pilate par laquelle on exprimait alors l'idée de la Passion tout entière, est précédée de la trahison de Judas, du reniement de saint Pierre et de la comparution devant Anne et Caïphe réunis. La face postérieure est consacrée à saint Pierre qui par son ministère doit compléter les bienfaits de la loi évangélique, jusqu'ici exposés comme nous venons de le dire. Une première scène paraît représenter sa vocation, la seconde le montre exerçant sa juridiction par la condamnation d'Ananie et de Saphire.

A ces sujets principaux sont associés, sur chacune des faces, dans des bordures qui entourent l'encadrement central, en haut et en bas des scènes bibliques, à droite et à gauche divers emblèmes. Sur la face antérieure, dans la bordure d'en haut, Jonas est successivement englouti et délivré ; c'est dans la bordure d'en bas que Susanne apparaît pour la première fois, d'abord en Orante entre les deux arbres et les vieillards, puis entraînée par ses deux accusateurs. Daniel siège plus loin sur un tribunal ; et ensuite on le voit au milieu des lions. Il faut jeter les yeux sur la bordure de la face postérieure, dans le haut, pour voir la suite. Là, Suzanne justifiée se retrouve en Orante, et entre deux arbres, cette fois à droite d'une scène centrale où Jonas reparaît sous la cucurbitacée, accompagné, en pendant de Susanne, d'une figure de Daniel empoisonnant le dragon. On ne pouvait mieux dire que l'ennemi est vaincu et que cet ennemi n'est pas seulement celui de la circonstance. On le comprend encore mieux en voyant Judas pendu dans la bordure latérale, en regard d'une tour, autre emblème de l'Église qui s'élève hors de toute atteinte, dans la bordure opposée, tout à côté de Susanne.

XII.

La vue de la chaste épouse de Joachim dans le jardin, entre les deux vieillards, est tout à fait conçue de la même manière sur le coffret de Brescia et sur le sarcophage du musée d'Arles dont nous avons déjà parlé plusieurs fois dans cette *Revue* [1] : ce qui montre combien c'était là une pratique passée en usage et non pas une

[1] *Revue de l'Art chrétien*, t. XX, 1875, p. 70 ; t. XXI, 1876, p. 446.

L'ÉGLISE JUSTIFIÉE TRIOMPHANTE ET LE MARTYRE.

(Sarcophage du Musée d'Arles).

IMP. LITH. GAUVIN, POITIERS

disposition accidentelle. L'importance de ce dernier monument relativement à la question sur laquelle nous cherchons à jeter de nouveaux éclaircissements, nous détermine a offrir à nos lecteurs un dessin qu'ils puissent comparer à celui du sarcophage déposé au musée de Latran que nous avons publié sous ce titre : *La croix triomphante et le martyre* [1]. Nous disions alors que nous pourrions donner pour titre à celui-ci — qui de la crypte de l'église des Minimes a été transporté au musée d'Arles — *l'Église justifiée, triomphante et le martyre* ; mais nous n'avions pas fait remarquer que la scène du lavement des mains se rapporte d'autant plus clairement à Susanne, que Notre-Seigneur n'est pas représenté comparaissant devant le gouverneur romain. La sainte femme est la seule accusée qui comparaisse devant lui. On tiendra compte aussi de cette circonstance que les personnages auxquels le monument était destiné étant représentés en buste dans le médaillon central, la femme représentée en possession de la vraie foi, exprimée par le livre des saintes Ecritures, ne saurait en pareil cas être considérée comme l'image d'une défunte en particulier, alors même que sa signification ne serait pas d'ailleurs aussi bien déterminée.

Quand nous avons parlé de ce monument, nous ne l'avons décrit qu'en gros ; il ne sera pas sans intérêt de porter notre attention sur quelques particularités, surtout de la scène du martyre et de celle de Daniel dans la fosse aux lions, scènes développées d'une manière tout inusitée.

Dans la première, on voit Saul, le futur apôtre, qui préside au martyre dont il assume sur lui aujourd'hui la faute, mais dont il recueillera dans la suite principalement le fruit ; on voit sur le second plan une femme qui ne paraît prendre part au supplice du premier martyr que pour s'en affliger ; ou plutôt nous croirions que son sentiment est celui de l'attente. Alors il faudrait y voir une seconde figure de l'Eglise qui ne perd un de ses plus chers enfants que pour le voir revivre en quelque sorte dans l'instigateur de sa mort. Après avoir rappelé d'ailleurs que les deux vieillards figurent, par rapport à l'Eglise, les persécutions des Juifs et celles des Gentils, ne nous sera-t-il pas permis de voir l'expression de ces deux sortes de

[1] *Revue de l'Art chrétien*, t. XXI, 1876, p. 413.

persécutions dans l'opposition entre Saul et Pilate ? On comprendra mieux alors que l'Eglise apparaisse deux fois comme doublement victorieuse et justifiée, quand Pilate se lave les mains devant elle, et quand dans la personne de Saul le persécuteur, l'on aperçoit déjà saint Paul, l'apôtre des Gentils.

Ordinairement Daniel dans la fosse aux lions, s'il n'est seul, n'est accompagné que d'Habacuc, quelquefois il s'y joint un autre acolyte, plus rarement un troisième personnage, comme sur le grand sarcophage du musée de Latran [1]. Ces personnages, qu'ils représentent quelquefois, comme nous le croyons, S. Pierre et S. Paul, ou qu'ils aient une autre signification, paraissent dans tous les cas avoir été groupés autour du prophète pour lui rendre honneur, ou plutôt encore pour relever l'idée exprimée en sa personne. Ici le point de vue est tout différent. A l'extrémité du monument, on voit un roi qui devrait être Darius, cédant aux sollicitations des satrapes qui réclament la mort de Daniel. Ceux-ci, au nombre de quatre, seraient les personnages intermédiaires vêtus de ce costume oriental, habituellement attribué aux Mages pendant toute l'antiquité chrétienne, et quelquefois aux trois jeunes Hébreux. Jusqu'ici tout s'expliquerait en admettant que ce costume était aussi bien applicable aux grands de la cour du roi de Perse, mais entre ces personnages et le prophète, on remarque de plus une sorte de dieu terme qui rappelle la statue de Nabuchodonosor, si bien que si ce n'était le nombre quatre des personnages en question, nous croirions qu'il s'agit du refus de l'adorer par les trois fidèles Israélites. La scène serait distincte de celle de Daniel, et cependant corrélative, comme les deux sujets eux-mêmes. Quoi qu'il en soit, il ne paraît pas douteux que, par allusion en effet à cette statue, on a voulu exprimer la pensée de l'idolâtrie, vaincue par le prophète, et l'on comprend alors que le passage de la mer Rouge vienne après pour exprimer la délivrance définitive du paganisme à jamais vaincu, comme le seront successivement toutes les erreurs par la vérité chrétienne.

Nous ne passerons pas à un autre sujet sans avoir rappelé encore une fois la remarquable peinture du cimetière de Prétextat, où Susane, désignée par son nom, sous la figure d'une brebis entre deux

[1] *Revue de l'Art chrétien*, t. XXI, 1876, p. 145.

loups désignés eux-mêmes par le mot de SENIORIS [1] (pour *seniores*) le même idiotisme que l'on observe sur la patène de Podgoritza, dans le mot *fontis*, par exemple, pour *fontes*. Ainsi l'Église, représentée par douze brebis, à un point de vue, a pu l'être, sous un autre rapport, par une seule brebis. Ce qui n'empêche pas que, dans d'autres circonstances, sous la figure d'une ou plusieurs brebis, on n'ait voulu représenter des chrétiens ou des chrétiennes en particulier. Sur le monument même où se voit la brebis entre deux loups, on observe, au-dessus, trois brebis qui représentent très probablement trois chrétiennes, ensevelies dans ce lieu. Dans la mosaïque de S. Apollinaire *in Classe*, les trois apôtres présents à la transfiguration sont représentés par trois brebis. Par là on comprend de plus en plus les rapports que nous avons constatés entre la figure de l'Orante et celle des brebis, des colombes, ainsi que les différentes manières de les employer.

XIII.

Comme les brebis, comme les colombes surtout, l'Orante peut représenter les âmes sans distinction de sexe. Nous avons cité la vision de S. Maxime qui vit les âmes de S. Valérien et de S. Tiburce s'élever semblables à de jeunes épouses. Quelque chose de semblable arriva lors du martyre des SS. Marcellin et Pierre, lors de celui de S. Julien d'Antioche et de ses compagnons. « Ceux qui les décapitèrent, est-il dit des premiers, attestèrent avoir vu leurs âmes sortant de leurs corps comme de jeunes vierges ornées de pierreries et de vêtements splendides, et transportées dans les airs par les anges au milieu de la joie la plus grande [2]. » Nous reproduisons, d'après M. de Rossi, la face principale de la médaille de dévotion destinée à une jeune fille du nom de Successa, que l'on voulait mettre sous la protection de S. Laurent ; sur l'autre face, on voit représenté un personnage qui, un cierge allumé à la main, s'approche

[1] Perret, *Catacombes*, t. I, pl. LXXVIII; Martigny, *Dict. des Antiq. chrét.*, p. 623 ; Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. XXXIX.

[2] Boll., *Acta Sanct.*, 2 jun , 9 jan.

[3] De Rossi, *Bull. d'Arch.*, 1869.

du tombeau du martyr, et on lit là répétition de ces mots *Successa vivas* [1]. Sur la face mise sous les yeux de nos lecteurs, tandis que le

Médaille de dévotion (IVe ou Ve siècle).

martyr souffre sur le brasier, en union avec Jésus-Christ, comme le dit la croix monogrammatisée suspendue au-dessus de sa tête, son âme sous la figure d'une jeune Orante est déjà en possession des fruits de cette union : l'*alpha* et l'*oméga* disent qu'elle a trouvé en lui le commencement et le complément de toutes choses, et la couronne de gloire est suspendue par la main divine au-dessus de sa tête ; et voilà le sort qui attend Successa, si elle est toujours fidèle.

Il faut observer cependant que dans l'iconographie chrétienne ce mode de représentation d'une âme d'homme par une figure de femme est rare. S. Laurent, dans ce genre ou dans un genre analogue, a été tout exceptionnellement favorisé : nous pouvons nous

[1] C'est-à-dire « vis en Dieu ; vis dans l'union avec Dieu ». L'auteur donne d'autres exemples d'acclamations semblables gravées ou frappées sur des médailles de dévotion : *Secundine vivas* ; *Zozime vivas ;* il publie la médaille même de Zozime, fig. 4 de sa planche. Cette médaille représente sur une face le Bon-Pasteur entre deux arbres, et sans brebis ; de l'autre, le don habituel fait à S. Pierre du livre évangélique, selon la forme ordinaire, avec cette particularité que, au lieu de la croix proprement dite, le Prince des Apôtres porte, au sommet d'une longue hampe, la croix monogrammatisée, ce qui est venu confirmer une fois de plus toutes les interprétations données à ce sujet dans cette *Revue*. M. de Rossi a constaté que le don de la loi divine qui, au fond, comprend tout le mystère de la Rédemption, était représenté dans cette circonstance en vue de l'application qui en était faite à Zozime par lui-même qu'il était chrétien.

servir de cette expression, car cela tient à la grande idée qu'on se faisait de son union avec Jésus-Christ, idée qui a été jusqu'à lui faire attribuer, sur un fond de verre, le monogramme sacré en guise de nimbe. Nous parlerons bientôt d'une figure du XIIIe siècle où l'on a personnifié, non plus son âme bienheureuse, mais ce qui revient à peu près au même, sa béatitude, également sous figure de femme.

Par là même au contraire que l'union avec Dieu, la béatitude, l'âme chrétienne en général, étaient représentées sous figure de femme, il était tout naturel qu'on l'adoptât plus volontiers sur des tombeaux de femme et qu'on leur en fît facilement l'application personnelle. Dans la seule collection des inscriptions recueillies par Boldetti, nous avons compté dix exemples de marbres tumulaires de femme sur lesquels une Orante est figurée, tandis que dans la même collection on n'observe pas une seule figure d'homme dans la même attitude. Il n'est pas absolument rare néanmoins d'en trouver, à considérer l'ensemble des monuments dont nous avons eu connaissance. Mais quant à des figures d'Orantes-femmes appliquées à des inscriptions tumulaires d'hommes, nous n'en connaissons pas d'exemple.

Nous ne pensons pas que toutes les figures d'Orantes ainsi gravées sur des marbres tumulaires de femmes soient,—nous ne disons pas des portraits, leur tracé, nous le répétons, étant trop rudimentaire pour se prêter à aucun essai de ressemblance,—mais qu'elles soient, même sans exception, des images conçues dans un sens absolument personnel. Cette appréciation se fonde sur ce fait que là où l'inscription ne désigne qu'une seule personne, il arrive que deux Orantes sont représentées et que ces deux Orantes sont notablement différentes de costume ; sur ce fait aussi que l'inscription tumulaire d'un enfant de vingt-deux mois nous montre une Orante sous des formes d'adulte. Dans d'autres circonstances, au contraire, — Boldetti en donne deux exemples, — sur des sépultures d'enfant l'Orante prend des formes de petite fille, et l'intention personnelle est manifeste. A cet égard il n'y avait donc pas de pratique rigoureusement uniforme.

Nous sommes ainsi ramené à cette conclusion que les figures d'Orantes, bien qu'elles n'aient pas été originairement conçues dans le sens d'une signification personnelle, bien qu'elles n'aient jamais

perdu leur signification générale, ont été, une fois en usage, facilement, habituellement même employées avec une intention plus ou moins personnelle. Cette intention, en effet, est manifestement susceptible de plus ou de moins. Elle pouvait aller quelquefois jusqu'à faire une sorte de portrait, lorsque la nature de l'image, les moyens d'exécution, le talent de l'artiste pouvaient s'y prêter.

Nous disons une sorte de portrait, parce qu'aucune de ces figures, si ce n'est peut-être celle de Veneranda, dans une composition dont nous avons constaté le caractère tout personnel, ne nous paraît avoir des traits aussi bien déterminés, dans le sens des types contemporains, que ceux des personnages représentés, par exemple, dans les médaillons directement destinés à recevoir les images des défunts; mais on a pu quelquefois adapter aux figures d'Orantes des réminiscences de l'âge, du costume, du rang de la personne que l'on voulait identifier avec l'idée exprimée par ces figures.

Sur d'autres monuments, au contraire, le type de figure, comme leur costume, comme leur âge, est resté à l'état d'idéal. N'en est-il pas ainsi de cette grande et solennelle figure que nous empruntons au couvercle d'un sarcophage du musée de Latran, où elle est

La Béatitude; couvercle de sarcophage (IVe siècle).

accompagnée, d'un côté, d'Adam et d'Ève qui, près de l'arbre fatal, rappellent la chute, et, de l'autre, de Jonas, qui, englouti par le

SALOMON
ECLESIA ROMANA
3
1
2
4

monstre marin, n'en exprime pas moins sous cette forme sommaire l'idée de la Rédemption.

Ce sarcophage, découvert parmi les ruines de la villa des Quintillins, sur le territoire d'Albano, contenait les restes d'une dame romaine, vêtue de drap d'or, et dont la tête reposait sur une grande éponge remplie de sang, c'est-à dire probablement d'une martyre. M. de Rossi, à qui nous empruntons ce détail, estime le monument du IVe siècle [1].

Il se peut sans doute que, en représentant une pareille image de la béatitude, on ait eu une intention toute personnelle ; mais la représentation est cependant de celles qui impliquent le mieux une signification générale, si bien qu'elle pourrait se traduire par l'un ou par l'autre de ces tours de phrase : « Voyez-là dans la béatitude », selon un tour tout personnel, ou : « Voyez la béatitude à laquelle elle participe, » en maintenant, avec l'application à la personne, plus absolument la généralité de la pensée.

En pareille circonstance, il se pourrait que la sainte Vierge et l'Église personnifiée aient été prises pour type de la béatitude ; elles l'ont été dans des circonstances plus ou moins analogues ; cette pensée n'est cependant pas ici suffisamment indiquée pour que nous nous y arrêtions beaucoup : nous nous en tiendrions plutôt à l'idée seule de la béatitude, personnifiée en quelque sorte elle-même. Si on se servait, en parlant de la défunte, de cette nuance d'expression : « sa béatitude », les termes pourraient s'entendre tout à la fois des deux significations que nous venons de proposer, comme la figure iconographique peut elle-même s'entendre dans les deux sens.

Nous avons parlé d'une figure représentant la béatitude de saint Laurent : c'est le moment d'y revenir. Cette curieuse figure a été sculptée au XIIIe siècle sur la fontaine monumentale de Perouse, parmi vingt-quatre autres statuettes qui remplissent les fonctions de cariatides et se rapportent aux principales idées sociales du temps. Nous donnons un dessin de celle-ci, fig. 2 de la planche ci-jointe, où elle est associée à trois de ses compagnes, qui représentent l'Église romaine, fig. 1, la sagesse de Salomon, fig. 3, et une vic-

[1] De Rossi, *Bull. d'Arch.*, 1873, p. 96.

toire, fig. 4. L'Eglise romaine, fièrement posée, porte l'édifice même auquel elle donne son nom. Elle est représentée, comme un développement attaché à saint Pierre, et de même la ville de Rome et encore une personnification du clergé par un jeune et noble clerc, avant d'arriver à saint Paul. La béatitude de saint Laurent est associée à celui-ci d'une manière analogue, comme développement d'une pensée attachée à sa personne. La Sagesse de Salomon est représentée par le visage de ce prince porté entre les mains d'une jeune fille, par allusion à ce texte du IIIe livre des *Rois* : Et *universa terra desiderabat vultum Salomonis ut audiret sapientiam ejus* (X, 24). La Victoire que nous voyons ici ne doit pas être entendue dans un sens indéterminé ; elle se rapporte très-probablement à la bataille gagnée en 1269 par les Guelfes de Pérouse contre les Gibelins.

On remarquera combien toutes ces figures sont empreintes d'une vive originalité propre au Moyen-Age, aussi ne les donnons-nous, comme expliquant les monuments de l'antiquité chrétienne, que pour montrer comment, à d'autres époques, dans un esprit devenu déjà très différent, quoiqu'il n'y eût pas de solution de continuité dans les traditions iconographiques, on a pu conserver des idées et des modes d'expression analogues à celles des figures dont nous cherchons l'explication.

La béatitude de S. Laurent accompagne, comme nous venons de le faire pressentir, une figure du Saint lui-même représenté en personne. Elle est désignée en latin par un mot plus hardi que celui dont nous nous servons : *Divinitas beati Laurentii*, la participation à la Divinité, mot qui rappelle ces paroles des prières liturgiques de la messe : *Da nobis... ejus divinitatis esse consortes...* On voit d'ailleurs, par la représentation, que cet état quasi-divin consiste dans la contemplation de la beauté divine. Au fond, avec des attitudes différentes, l'idée est la même que dans les Orantes représentant l'union avec Dieu, la béatitude éternelle. Au point de vue de l'art, la plus grande différence vient de ce que, au XIIIe siècle, comme cette figure l'atteste, on entre dans la phase de l'expression des sentiments. Remarquons aussi que, au lieu d'être, comme les Orantes, représentée dans la fleur ou la force de la jeunesse, cette figure contrastant avec celle de S. Laurent lui-même auquel elle se rapporte et qui n'annonce que l'âge de trente ans au plus, est tout au moins

entrée dans la plénitude de l'âge mûr. Cette manière de la concevoir n'est peut-être pas heureuse : à la béatitude on aimerait à voir attacher toujours une teinte de fraîcheur ; une expression de ce genre n'était point hors de la compétence de l'artiste, la jeune fille qui porte la tête de Salomon en est la preuve ; mais il a préféré exprimer l'existence bienheureuse et sa plénitude par une puissante virilité. Le procédé n'est pas sans beauté dans son genre et on ne peut nier qu'il ne soit plein d'originalité.

XIV.

Nous revenons à notre Orante du IVe siècle, et nous ferons remarquer que la draperie soulevée par deux personnages de moindres dimensions et placés à côté d'elle peut se comprendre de deux manières : ou c'est une tenture d'honneur, ou c'est la levée d'un voile par allusion au voile du Temple. On a des exemples de ces deux genres de représentations, où ils ne peuvent pas se confondre. Les deux Orantes réunies sur un autre couvercle de sarcophage publié par Boldetti et que nous avons cité, ont manifestement derrière la tête une tenture qui ne peut être prise pour un voile ; des rideaux, au contraire sont ouverts, sans incertitude dans la peinture d'un *cubiculum* du cimetière de Cyriaque ou de l'*Agro Verano* publiée par M. de Rossi [1]. Il se pourrait que, dans notre cas, il y eût une combinaison des deux modes de composition et qu'on eût voulu dire tout à la fois que les arcanes célestes sont ouverts pour l'âme bienheureuse et que les Saints au milieu desquels elle est admise s'empressent de l'honorer. Ce sont des Saints effectivement que ces deux personnages qui remplissent l'un ou l'autre, ou plutôt l'un et l'autre de ces offices, et des Saints qui représentent tous les habitants de la cité céleste. Ces Saints d'ailleurs doivent-ils être considérés comme étant des Saints quelconques, nous ne le pensons pas. Ils remplissent une fonction, fonction qui appartient en propre aux chefs de l'Église. Nous croyons donc qu'il y a de puissants motifs pour faire reconnaître dans ces deux personnages S. Pierre et S. Paul, d'autant plus que ces princes de l'Eglise, indé-

[1] De Rossi, *Bull. d'Arch.*, 1863, p. 76.

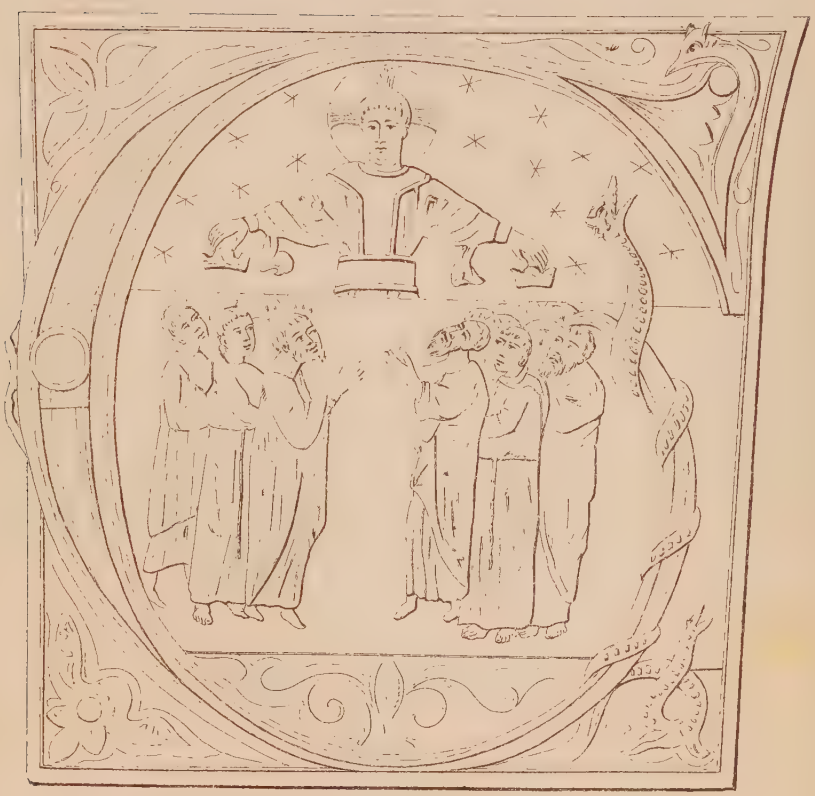
pendamment des fonctions qu'ils exercent dans la circonstance, ont des titres tout spéciaux pour représenter l'assemblée des Saints, qui n'est autre que l'Église triomphante.

Le rôle subordonné, les dimensions inférieures, le caractère indéterminé des traits dans ces figures ne préjudicient en rien ni à la dignité de ceux qu'elles représentent, ni à leur désignation sinon absolue, au moins probable. Le rôle n'est subordonné qu'en apparence ; il exprime, disons nous, l'idée de fonctions éminentes qui appartiennent à l'Église considérée sous le rapport de sa plus haute autorité ; c'est à elle de manifester la vérité et d'admettre au nombre des Saints. Des dimensions relativement plus inférieures encore sont souvent attribuées, principalement sur les fonds de verre, à Notre-Seigneur lui-même couronnant les Saints, couronnant saint Pierre et saint Paul surtout. Dans beaucoup de circonstances où les deux Apôtres sont désignés par leurs noms et où ils sont placés précisément de chaque côté d'un personnage central que l'on veut par cela même représenter comme admis au nombre des Saints ou comme honoré par eux, ils n'ont pas de traits mieux déterminés, et il n'est pas rare qu'ils soient représentés, comme nous les voyons ici, jeunes et imberbes [1].

Il peut arriver, il arrive quelquefois que, à S. Pierre et S. Paul sont substitués d'autres saints à raison d'un patronage particulier ; mais nous remarquerons que le patronage implique l'idée d'une représentation de l'Église par le patron, relativement aux personnes et aux lieux mis sous sa protection ; cette représentation particulière revient donc elle-même à l'idée générale, et doit porter à s'en tenir à celle-ci, quand il n'y a pas de désignation particulière. On peut dire de plus que S. Pierre et S. Paul, S. Pierre, par lui-même, S. Paul à raison de son association avec le prince des apôtres, sont les patrons généraux de l'Église et par conséquent de tous les fidèles, comme ils en sont les chefs. Le nombre deux est aussi par rapport à eux une puissante caractéristique.

S. Pierre et S. Paul apparaissent ainsi comme les principaux introducteurs des saints dans la cour céleste, ou comme résumant en leurs personnes l'idée même de cette assemblée bienheureuse.

[1] *Revue de l'Art chrétien*, t. XX, 1875, p. 67.



LA TOUSSAINT

(Miniature du XIIIe Siècle).

IMP. LITH. GAUVIN, POITIERS.

de sorte qu'il suffit de leur être associé pour apparaître comme en faisant partie. Ce mode de représentation, inauguré dès l'antiquité chrétienne, s'est maintenu depuis avec une grande persistance. Ainsi au VIe siècle, dans la mosaïque de Saint-Côme et Saint-Damien [2], ils présentent à Notre-Seigneur les saints titulaires en appuyant la main sur leur épaule, pour montrer qu'ils les accueillent dans leur société, par un mouvement analogue à celui-là même de Ste Pétronille par rapport à Veneranda. Il en est de même au IXe siècle dans l'église de Sainte-Praxède pour la sainte titulaire et pour Ste Pudentienne, sa sœur. Et comme les rapports de l'Église, relativement aux saints, demeurent toujours les mêmes que ceux de tels ou tels saints en particulier pour leurs protégés, dans la mosaïque de l'église de Sainte-Cécile, qui n'est que très peu postérieure, S. Pierre et S. Paul demeurant à leur place ordinaire à côté de Notre-Seigneur, c'est la sainte titulaire de cette église qui présente à son tour, de la même manière, l'auteur du monument, le pape S. Pascal.

Nous avons parlé précédemment dans cette *Revue* [2] d'un Graduel franciscain du XIIIe siècle, dont les miniatures nous sont venues en grande partie entre les mains, et nous lui avons emprunté un exemple de la Sainte Vierge représentée en Orante, et résumant en elle toute la pensée de l'Église, au jour de l'Ascension. Voici maintenant le G initial de l'introït *Gaudeamus,* au jour de la Toussaint. Le miniaturiste, voulant représenter l'assemblée des élus dans la béatitude et la gloire, a dessiné deux groupes sur les têtes desquels le divin Sauveur étend deux couronnes et il a mis en avant de chacun d'eux saint Pierre et saint Paul, parfaitement reconnaissables aux types qui leur sont constamment attribués dans cet ouvrage, saint Pierre ayant les cheveux gris, ceux de saint Paul étant restés bruns [3]. Ils

[1] *Revue de l'Art chrétien*, t. XV, 1872, p. 337.

[2] *Revue de l'Art chrétien*, t. XXI, 1876, p. 453.

[3] La bande au sein de laquelle reposent les saints est fond d'or ; les étoiles se détachent sur un champ d'azur; dans la partie inférieure de la composition le fond est noir; constamment, dans les miniatures de ce Graduel, on se sert de cette opposition de couleurs, et aussi de l'opposition entre un fond constellé et un fond orné de rinceaux pour distinguer le ciel et la terre, les régions de la lumière et les régions de ténèbres. La robe du Christ est d'or, celle des Franciscains est

sont suivis de deux franciscains indéterminés, déchaussés, puis de deux élus plus indéterminés encore. On ne voit plus ensuite que quelques sommets de têtes pour exprimer l'idée de multitude.

Près de trois siècles plus tard, Raphaël, dans la *Dispute du Saint-Sacrement,* voulant représenter la Cour céleste, a choisi à cet effet deux Saints pris dans chacune des principales catégories entre lesquels on les partage dans les textes liturgiques et les représentations figurées : deux patriarches, deux prophètes, deux apôtres, deux martyrs ; puis il a eu soin de faire figurer en tête et comme idée principale, les deux chefs de l'Église, Saint Pierre et Saint Paul. En effet, hors de l'Église il n'est point de salut, et en elle seule se rencontrent la béatitude et la sainteté.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

brune, celles des autres personnages sont variées de couleur. Ce n'est pas non plus par raison de simple ornementation que le serpent apparaît et s'enroule autour du G. C'est là l'ennemi à jamais vaincu.

NOTES DE VOYAGE

DERNIER ARTICLE *

Sainte-Adresse.

Mes lecteurs se demandent sans doute dans quel martyrologe les Hâvrais ont trouvé le nom de cette sainte. L'explication que me donne chemin faisant le bon Père Dominicain qui veut bien nous accompagner, pourra peut-être les satisfaire.

Il paraît que jadis la pointe de Sainte-Adresse était redoutée des pilotes, à cause des récifs et des courants. Les bateaux venaient fréquemment se briser contre les rochers ou échouer sur les sables. Certains matelots, peu versés dans la science de l'hagiographie, ou *ne sachant plus à quel saint se vouer*, s'avisèrent d'invoquer *Sainte Adresse*, afin d'obtenir de cette bienheureuse de leur choix l'habileté nécessaire pour doubler le promontoire. De là le nom donné à la montagne par la naiveté populaire. Longtemps encore elle restera sous ce singulier vocable, mais la foi éclairée a donné aux matelots une autre patronne, protectrice toujours vigilante et maintenant toujours invoquée. C'est l'*Étoile des Mers*, la très-sainte Vierge, dont le sanctuaire s'élève sur un des sommets de Sainte-Adresse avec cette invocation spéciale : *Notre-Dame des Flots.*

La chapelle n'a rien des splendeurs de N.-D. de Bon-Secours. Simple et modeste comme les pêcheurs qui l'invoquent au loin, elle n'a guère d'autres ornements que les ex-voto et les petits navires suspendus aux murailles. Cependant, derrière l'autel du sanctuaire, on a très heureusement construit une sorte de tour ouverte d'un côté, dans laquelle s'élève sur un trône dominant l'autel une

* Voir le numéro de Juillet-Septembre 1878, p. 31.

belle statue de la sainte Vierge. La lumière vient d'en haut et enveloppe d'une douce et mystérieuse clarté l'image de Notre-Dame. L'effet est saisissant. Cette seule disposition donne à la chapelle je ne sais quoi d'artistique et de pieux tout à la fois qui élève l'âme et l'invite à la prière.

D'ailleurs quel prie-Dieu plus digne de l'homme que cette majestueuse falaise de Sainte-Adresse qui, dominant l'océan, nous enlève en quelque sorte à la terre pour nous porter vers Dieu. Il n'y a pas, je crois, de spectacle qui aille mieux au cœur de l'homme créé pour l'infini, et le sollicite, l'entraîne plus victorieusement vers les pures régions de la prière, que celui de l'océan. Qui donc en effet pourrait s'avouer matérialiste ou athée, en présence de cette mer, dont le murmure monte jusqu'à vous comme le sourd grondement d'un monstre enchaîné par une main toute-puissante? On dirait qu'une lame va couvrir comme en se jouant toute cette ville du Hâvre, assise avec insouciance sur ses bords, mais il lui a été dit : «*Tu iras jusqu'ici et tu n'iras pas plus loin; ici tu briseras l'orgueil de tes flots.* »

Nous écoutions en silence cette grande éloquence de la mer, lorsque le soleil, descendant lentement devant nous, vint embraser de ses feux l'horizon et les vagues. Les rayons de pourpre et d'or, se brisant dans le tumulte des ondes, faisait jaillir au loin les mille reflets des pierres précieuses ; et, comme pour tempérer l'éclat de cette pompe royale, les nuages se déployaient en longs voiles sur la tête du monarque du jour. Quelle splendeur ! Quel triomphe ! Ce matin, *il est sorti*, dit le Prophète, *comme un époux de sa chambre nuptiale; il est sorti plein d'ardeur pour courir comme un géant dans sa carrière* (Ps. XVIII). Il rentre comme un triomphateur après la victoire. La nature toute entière semble saisie d'un grand respect qui prélude au recueillement de la nuit. Bientôt les derniers feux s'éteignent dans les vapeurs de la mer ; le ciel reprend ses tons argentés ; et la mer, devenue plus calme, clapote doucement au pied de notre falaise. Il est temps de quitter notre observatoire et de redescendre au couvent.

Nous y arrivons, entourés de jeunes étudiants d'Arcueil, au front pur, à l'œil vif et aimable, qui, à la vue de la robe dominicaine, sont venus recevoir une caresse et demander des nouvelles de leurs

pères de l'école. Je cherche dans mes souvenirs si j'ai vu quelque part un lycéen s'intéresser, pendant les vacances, à la santé de ses professeurs et à son cher lycée. Mais n'entamons point de discussion à propos des nourissons de l'*Alma Mater*. Aussi bien, nous voici à la porte. La collation est sonnée : le silence est de rigueur.

Selon les antiques traditions de l'hospitalité chrétienne, après les prières d'usage, le Prieur nous conduit à une table d'honneur placée à sa droite, et charge un Père du soin de prévenir nos moindres désirs. Tout préoccupé de voir et d'examiner, sans trop de discrétion, je ne m'aperçois pas que ce bon Père, à son préjudice, m'accable de soins. Apparemment il sait nos émotions de la journée et les terribles épreuves de nos estomacs. Je le remercie bien vivement, quoique j'aie l'air fort ingrat, et félicite le bon Frère de son excellente cuisine. Le repas cependant est tout en maigre, mais quelle exquise propreté dans le service ! Bref, au sortir du réfectoire, nous eûmes pour dessert l'honneur d'être présentés à tous les Pères, et de jouir pendant une demi-heure des charmes de la plus agréable conversation. Plusieurs d'entre eux connaissaient notre Bourgogne. Ils nous parlèrent en connaisseurs de nos grandes abbatiales, Vézelay, Pontigny ; de notre inimitable cathédrale d'Auxerre, du trésor de Sens. Qu'on juge de notre satisfaction. L'exilé n'entend pas avec plus de fierté faire l'éloge de sa patrie. Pour comble de bonheur, le P. Monsabré et le P. Souaillard, actuellement à la Résidence du Hâvre, voulurent bien partager notre récréation. Les travaux plus que les années ont fatigué leurs traits, mais leur intelligence est toujours aussi vive, leur cœur surtout semble profiter de la force qui abandonne leur corps.

Après cette soirée délicieuse, douce compensation de la tempête de la journée, nous ne pouvions qu'être admirablement préparés au repos de la nuit. Aussi le soleil, furieux de nous voir perdre notre temps, vint-il nous réveiller en nous perçant de ses rayons.

Vendredi matin.

Il faut vraiment un immense besoin de sommeil pour résister au bruit, au tapage, au cris de toutes sortes des rues de cette ville qu'on appelle *le Hâvre*, et qui n'est rien moins que cela pour celui qui cherche du repos et de la tranquillité. Le matin surtout, dans le

voisinage des bassins, c'est un bruit de cloches, de sifflets de vapeur, une confusion de tous les cris du monde connu, une vraie Babel.

J'ai promis de parler de la ville. En vérité, c'est assez difficile, car le Hâvre, comme ville, n'est qu'une agglomération de maisons rapidement bâties, sans caractère ; une excroissance subite comme les grandes villes américaines. L'habitant lui-même ne tient pas à sa maison, Comme l'Athénien qui vivait sur l'Agora, le Romain au Forum, le Hâvrais vit autour de ses bassins, sur les jetées, dans les docks. Il passe la plus grande partie de son temps à transporter des marchandises ; et, s'il a des loisirs, vous le verrez assister, avec le vif plus intérêt, à la rentrée ou à la sortie des navires. Pour peu que le capitaine Boyton trouve le moyen de négocier les affaires sur l'eau, je crois qu'on verra les Hâvrais abandonner leur ville et devenir, qu'ils me passent le mot, quelque peu aquatiques. C'est dire que toute leur attention est pour la mer, tous leurs soins pour leurs vaisseaux. A défaut de monuments, ils montrent aux étrangers leur magnifique port composé de huit bassins à flot et de douze écluses. N'étant ni marin, ni fils de marins, je n'entreprendrai pas de parler de ces fameux bassins ; je me contenterai de dire que celui de l'Eure, d'une superficie de vingt et un hectares, passe pour le plus beau du monde. Entre nous, Venise, Constantinople, peut-être même Bordeaux et Marseille en disent autant du leur.

Cependant, je puis raisonner, selon le droit de tout passager, sur l'aménagement intérieur d'un transatlantique, le *Saint-Laurent*, qu'on nous invite à visiter avec une courtoisie d'autant plus agréable qu'elle n'est point intéressée. Ces navires, construits pour les voyageurs en Amérique principalement, sont vraiment des monuments maritimes aussi remarquables dans leur genre que nos grands édifices. Le *Saint-Laurent*, qui mesure plus de cent mètres, se trouve ainsi être presque aussi vaste que Notre-Dame de Paris. Comme la grande cathédrale, c'est une immense nef avec crypte, bas-côtés et galeries supérieures. Entrez avec nous par cette porte ouverte au milieu du navire et qui, en le partageant en deux parties égales, rappelle le transsept de nos basiliques. D'un côté, à l'avant, se trouve avec la cuisine et les services, la grande salle de réunion des passagers de seconde classe ; de l'autre, à l'arrière, celle de

l'aristocratie. Si la première est simple mais très convenable, celle-ci est un très riche salon. Le plancher est couvert de tapis, les tables et les sièges sont du meilleur goût, les boiseries étincellent de peintures et de dorures. On se croirait dans quelque somptueuse demeure du faubourg Saint-Germain. Sur les flancs de ces vastes salles, se prolongent, comme les collatéraux d'une église, les galeries qui desservent les cellules, où le confort moderne a su réunir tout ce que peut désirer le citadin le plus exigeant. En dessous, dans la crypte, si je puis dire, est la formidable machine qui donne le mouvement à cette ville flottante. Elle plonge dans les entrailles du navire ses bras puissants et dresse, au-dessus du pont, deux hautes cheminées, les deux tours de cet étrange monument. Tout est admirable dans la conception et l'exécution de ces navires; ce que je regrette, c'est que l'inspiration de l'art chrétien qui, après tout est le seul vrai, ne soit pas venue donner la vie à cette magnifique création. Quoi donc! Vous allez lancer à la merci des flots, au milieu des orages de l'océan, cette superbe demeure de cinq ou six cents passagers, et nulle part je ne vois l'image de Celui qui commande aux vents et aux tempêtes. Il n'y a pas la plus petite chapelle, le plus petit oratoire — « *non erat locus in diversorio* », — le plus petit signe de religion. Dans la salle de réunion, que me font à moi toutes ces nymphes, plus ou moins mythologiques, qui voltigent dans des guirlandes de fleurs, sans souci des regards qu'elles attirent! Est-ce que l'art n'a rien de mieux à peindre sur les parois d'un navire! Ne serait-il pas plus vrai et surtout plus chrétien d'y représenter des scènes comme celle-ci : la tempête apaisée, Pierre marchant sur les flots, l'arche dominant les eaux du déluge, etc.? Le passager comprendrait cette décoration et la trouverait certainement conforme aux principes du goût.

Tandis que je m'abandonne à ces récriminations, mes compagnons de route ont déjà quitté le *Saint-Laurent*, pour prendre leur place sur un petit vapeur qui fait le service du Hâvre à Trouville. Nous allons donc quitter la grande ville sans avoir vu d'autre église que la chapelle d'Ingouville. Du reste elles sont très rares, et, comme monuments, ne méritent guère, paraît-il, notre visite. Après la mer en effet, et si près d'elle, que peut-on admirer? Il semble qu'on ait craint ce terrible voisinage. Quel architecte, surtout à notre

époque, oserait marier ses lignes à celles de cet immense horizon dresser son œuvre à côté de l'œuvre du Créateur la plus écrasante pour l'imagination ?

Enfin, nous partons, nous sommes partis. La mer paraît tout d'abord se rappeler nos angoisses de la veille et prendre en pitié notre faiblesse ; mais peu à peu, surtout quand nous arrivons à la hauteur du chenal de la Seine, elle se gonfle, se soulève, entre en fureur. Je m'étais porté à l'avant, défiant sa colère ; je fus obligé de reculer devant les lames dont elle couvrait le pont. Notre ami, si fort maltraité dans la traversée de Rouen, se débattait en vain contre l'invincible mal. Pour le soutenir dans la lutte, j'avais beau lui citer le verset du Psalmiste : « *Mirabiles elationes maris.* » Ces louanges ne faisant que rendre sa peine plus amère : il me répondait tristement : « *Tribulationes cordis mei multiplicatæ sunt.* » Heureusement la traversée fut courte, et la plage de Trouville, si vantée par le monde élégant, nous offrit bientôt le calme de ses eaux et la douce température de ses horizons.

Trouville.

Nous arrêterons-nous ici? Pour dîner peut-être et manger une de ces fameuses soles, auxquelles pour mon propre compte je préfère les humbles poissons de nos humbles rivières. Mais conçoit-on un touriste, qui a vu la mer et n'a pas mangé la sole ? Nous la mangeâmes et la payâmes si cher que notre intendant en frissonne encore et me fit pendant plusieurs jours de vertes observations sur mon amour inconsidéré de l'inconnu. Je promis facilement de ne plus en goûter. Jetant alors un coup d'œil sur la plage, veuve de ses baigneurs sur le site charmant des villas qui s'étagent sur la colline, je suivis notre ami malheureux, impatient, pour ne plus voir la mer, de prendre la ligne de Caen. Nous voilà donc en route, redevenus de simples voyageurs terrestres, sans autre horizon que la verdure, sans autre distraction que le tranquille et monotone aspect des prairies de la Normandie.

Caen, samedi.

Après Rouen, je ne crois pas qu'il y ait dans toute la Normandie une ville plus remarquable, au point de vue archéologique. Sans-

parler du château de Guillaume le Conquérant, Caen possède un grand nombre d'églises, toutes très intéressantes, qui offrent à l'amateur un spécimen complet de chaque siècle de notre art français. Pour le roman, nous avons l'*Abbaye-aux-Hommes* et l'*Abbaye-aux-Dames*, fondées, la première par Guillaume le Conquérant en 1066 et la seconde par la reine Mathilde à la même époque. Ces monuments passent à juste titre pour deux des plus belles églises romanes de France. Ils n'ont point l'ampleur et la majesté de l'abbaye de Vézelay; mais, à part quelques additions des siècles qui suivirent, ils paraissent avoir moins souffert de la main des hommes.

Saint-Etienne ou l'Abbaye-aux-Hommes dresse encore fièrement vers le ciel ses deux flèches de la fin du XIIe siècle. Elles peuvent passer pour des modèles du genre. Le style en est sobre, vigoureux moins élégant que celui de la flèche de Saint-Pierre, dont nous parlerons tout à l'heure, mais par cela même plus conforme à l'austérité de la règle monastique. Sur le tympan du portail par lequel nous entrons se détache en relief une croix grecque dont chaque branche porte l'un de ces quatre mots : *Rex*, *Lex*, *Lux*, *Pax*. Les mots partent de l'extrémité des croisillons et viennent se rencontrer au centre de la croix à un X qui se trouve ainsi être une lettre commune. On a tenu, et l'on a bien fait, à conserver fidèlement ces souvenirs d'un autre âge.

L'intérieur du monument est très sévère. La nef principale se compose de neuf travées avec tribunes romanes. Le chœur est postérieur, mais encore de la belle époque. Treize chapelles le pourtournent, dont sept en absidiole, la plupart bien meublées. L'une entre autres est ornée d'un autel en marbre et en mosaïque d'un goût excellent. Au milieu du chœur, on remarque une dalle de marbre noir avec cette inscription que j'ai voulu copier :

Hic sepultus est
Invictissimus
Guillelmus
Conquestor
Normanniæ dux
Et Angliæ rex,

Hujusce domûs
Conditor
Qui obiit anno
MLXXXVII.

C'est bref, mais ce laconisme en dit plus que toutes les tirades de la Renaissance païenne.

L'Abbaye-aux-Dames ou la Trinité n'a plus ses flèches. Les tours sont terminées par des plates-formes du XVIIe siècle. L'intérieur, moins grand que l'Abbaye-aux-Hommes, est coupé dans sa largeur par des cloisons qui nous cachent la partie la plus intéressante. Nous respectons, en murmurant un peu, la défense de pénétrer plus avant, mais nous nous dédommageons en jouissant du haut de l'esplanade de l'église d'une vue magnifique.

Si nous avons à la Trinité et surtout à Saint-Etienne le XIIe et le XIIIe siècles, nous pouvons admirer à Saint-Pierre le XIVe dans une de ses œuvres les plus remarquables. Je veux parler du clocher, haut de soixante-dix mètres, qui est resté le type caractéristique des clochers normands. La silhouette en est infiniment gracieuse. car l'architecte a su combiner les vides et les pleins de la manière la plus gracieuse. Bon-Secours a voulu l'imiter, comme tous les autres clochers de Normandie ou de Bretagne, mais nulle part l'œil n'est aussi satisfait. Maintenant je conçois fort bien l'amour du soldat breton pour son *clocher à jour*, surtout s'il ressemble à celui-ci.

Nous trouvons à Saint-Jean un bel échantillon du XVe siècle, mais il y a déjà loin de ce style maigre à la vigueur de nos deux abbayes et à la noble élégance de Saint-Pierre. Et puis, qui le croirait ? Dans la patrie de M. de Caumont ! le gaz s'est glissé partout, que dis-je ! il étend brutalement sur les moulures qu'il ébrèche et déshonore son vil réseau de plomb, souillant tout de son haleine impure et faisant pénétrer dans le lieu saint, au lieu des suaves parfums de l'encens, l'air âcre des salles d'attente. Gardez votre gaz pour vos boulevards, vos grandes avenues où la lumière n'est jamais trop vive, où l'air se renouvelle promptement, mais laissez à nos temples la lumière si douce de l'huile ou de la cire qui n'exhalent aucune odeur et symbolisent admirablement l'âme pieuse se consumant lentement devant le Seigneur. A Saint-Jean, le gaz s'est

avancé avec une audace inouïe, jusque dans les lampadaires du maître-autel : vous verrez qu'il montera jusqu'aux souches, jusqu'à la lampe... ! Qu'il éclaire l'entrée de l'église, le vestibule, passe encore ; qu'il serve à l'illumination extérieure de l'édifice, comme à la tour Saint-Jacques à Paris, rien de mieux, si toutefois il consent à respecter les sculptures et les ornements ; mais dans l'intérieur du temple ! non, mille fois non. A choisir, je préférerais la lumière électrique qui n'a pas les inconvénients du gaz, sans être d'ailleurs plus convenable.

La Renaissance nous a légué à Saint-Pierre une abside et des chapelles fort intéressantes. La sculpture s'est prodiguée partout, à l'intérieur comme à l'extérieur, avec une richesse de détails digne d'un meilleur effet. Néanmoins, on a du plaisir à admirer ce ciseau, j'allais dire, ce burin de notre école française, qui n'aurait demandé qu'une direction plus sage pour couvrir la France de chefs-d'œuvre.

Avranches, samedi soir.

Nous avons marché depuis Caen, sans respirer que quelques minutes à Flers où nous avons pu visiter une église neuve en style roman de M. Ruprich Robert. Les voûtes en bardeaux peints et les murs ornés de fresques en teintes douces, donnent à l'ensemble un air antique très original.

A Villedieu, pour gagner Avranches, nous avons vu, pour la première fois depuis notre départ, la diligence des anciens jours. Il est très agréable, quand on n'est pas pressé, de voyager en diligence. Les poètes le disent au moins, et on le répète avec eux. Cependant ce n'était pas à ce moment notre avis. La voiture, au complet à l'intérieur, était en outre surchargée de colis. Il nous fallut grimper sous les voûtes de l'édifice pour trouver un gîte au milieu des bagages. Tant bien que mal nous nous casons et arrivons à bon port, ballotés presque autant que sur la Manche, les jambes brisées en supplément.

Grâce aux bons soins de notre hôte, nous ne ressentons plus de fatigue le lendemain ; aussi c'est avec confiance dans nos nouvelles forces que nous reprenons la voiture pour Pontorson. Le cocher nous promet des horizons magnifiques ; et dans quelques moments

la vue du Mont-Saint-Michel, mêlant son rude profil aux capricieuses silhouettes des nuages. Ce brave garçon ne ressemble guère à nos Phaétons de Bourgogne. Ce matin il a entendu la messe dans sa belle église de Notre-Dame-des-Champs, construite en granit bleu sur le haut d'une colline d'Avranches ; il a de plus le secret de faire marcher ses chevaux sans jurer ni boire à chaque station. Nous gagnons à cela une bonne heure et le plaisir de causer amicalement avec lui.

Enfin, nous l'apercevons au bout de l'horizon ce Mont merveilleux debout sur les flots comme un immense navire. Il domine au loin de sa masse gigantesque toute la plaine qui d'Avranches vient doucement mourir à Pontorson. Son front se perd dans les brouillards et scintille comme l'armure d'un vieux chevalier, lorsque le soleil vient le frapper d'un de ses rayons.

A Pontorson, petite ville toute fière encore d'avoir eu Duguesclin pour capitaine, nous profitons d'une heure d'arrêt pour assister au commencement de la messe paroissiale. Nous avions dit la sainte messe à Avranches, dans la crainte de ne pouvoir arriver au Mont avant midi. L'église de Pontorson date du XIIe siècle. Elle est en granit rose, et l'on a eu le bon goût, dans la restauration qui a été entreprise, de laisser à la pierre sa teinte naturelle. Nous nous installons hardiment dans le chœur, ne pensant guère en prenant ce poste du Pharisien devoir finir par celui du Publicain. On arrive ; la nef se remplit de femmes, de jeunes personnes ; jusque-là rien que de très ordinaire. Mais bientôt voici que les hommes font leur entrée. Le chœur se garnit de gens, tous de fort bonne mine, je vous assure, puis le sanctuaire, puis les chapelles latérales. Nous reculons par politesse pour laisser aux titulaires leurs places ; et nous descendons dans la nef. Cependant le flot monte toujours, nous cédons devant le flux. Notre ami, plus calme ici qu'en pleine mer, tient bon dans son coin ; il est débordé, pressé de toutes parts, tandis que nous cherchons, sous le porche, un petit endroit pour y poser le genou. Heureuse population qui conserve, sous la garde de l'archange, sa foi et ses pratiques religieuses. Quelle union dans la prière, quelle âme, quelle magnifique harmonie dans ce *Credo* chanté en chœur par tous les âges ! Cet ensemble des sons de la voix humaine, vibrant sous l'inspiration d'une même foi, a quelque

chose de cette grande harmonie de l'océan, dans laquelle l'âme croit entendre tous les cris, tous les soupirs.

Mont-Saint-Michel.

Nous y abordons *en voiture*, après avoir manqué cent fois de faire naufrage. Les grèves qui s'étendent tout autour du Mont, souvent couvertes par la mer, sont si mobiles, si irrégulières que la voiture risque à chaque instant de sombrer. Le roulis est remplacé par de vigoureux cahots qui donnent aux voyageurs l'occasion de se saluer profondément. On rit de ces politesses affectées, du sans-façon avec lequel des personnes de bonne compagnie et qui ne se sont jamais vues, se distribuent des coups de coude. — Halte !

Depuis l'intelligente restauration entreprise par le gouverneur et confiée à M. Corroyer, l'antique porte, précédée de sa barbacane, a repris sa physionomie. Le créneclage a été réparé, les herses remises en place. On a même replacé sur leurs affûts deux bombardes anglaises du XVe siècle qui complètent le tableau. Sans trop de frais d'imagination, on se reporte aux vieux âges : on s'attend à voir lentement circuler à travers les créneaux quelque guetteur tout bardé de fer ; mais un pacifique Montois faisant sécher ses filets à la saillie d'un mâchicoulis vous tire bientôt de votre rêverie. Le Mont n'est plus aujourd'hui qu'un paisible rocher habité par deux cents pêcheurs. Les guerres, les flots, la foudre du ciel l'ont attaqué tour à tour, ont renversé une partie de ses remparts, découronné sa cime. Ce n'est plus qu'un amas de ruines, mais de ruines admirables au milieu desquelles quelques religieux, comme un essaim choisi, sont venus mettre en commun leurs efforts pour relever la ruche et pétrir encore le miel de la science et de la vertu. Grâce à cet héroïque dévouement, on peut espérer que la splendide abbaye, qui s'élève encore si majestueuse au dessus de la petite ville groupée à ses pieds, renouera ses traditions et redeviendra la *Merveille de l'Occident.*

Les fortifications qui défendent la ville vers le Sud, sont baignées par la mer et remontent vers le Nord en suivant les anfractuosités du rocher. Elles sont en grande partie du XVe siècle, ont encore leurs chemins de ronde, quelques couronnements, de beaux encorbellements. Il est regrettable que des constructions affreusement modernes soient venues s'installer sur ces murailles. Je dois dire

cependant que la plupart des maisons sont anciennes, couvertes encore de bardeaux de chêne avec épis et faîtières ouvragées. Pour Dieu, que les Montois n'aillent point prendre comme modèle cette grande maison de carton bâtie à mi-côte et si prétentieuse dans sa pauvreté. Il faut sur le rocher de fortes saillies, des toits aigus bien accusés dessinant des ombres profondes qui puissent s'allier aux durs profils des roches granitiques de la montagne.

Suivons ce petit *insulaire* qui, les pieds nus, la poitrine au vent, sautille devant nous et nous offre de nous conduire à la porte de l'abbaye. Nous prenons l'unique rue de la ville qui aboutit au monastère par un escalier divisé en plusieurs rampes. L'entrée est plutôt celle d'un manoir féodal que d'une maison de religieux. S'ouvrant sous une voûte profonde à peine éclairée par une faible lueur qui descend du haut de l'escalier, la porte est flanquée de deux contreforts surmontés de tours crénelées et percées de meurtrières. Cette porte toute bardée de verroux et de serrures, *gracieuse* comme une vraie porte de prison, tourne sur ses gonds avec un grincement qui vous fait frissonner. Mais un bon frère, au visage riant, à la voix douce, vous accueille si bien qu'on reprend aussitôt son assurance. Nous traversons l'ancienne salle des gardes pour gravir un second escalier, l'ancien grand escalier abbatial qui nous élève sur la plateforme, près du logement des Pères, en avant du portail de l'église, à plus de 400 pieds des grèves. C'est là que nous avons le bonheur d'embrasser le vénérable supérieur de l'abbaye et nos excellents compatriotes et amis d'enfance qui, depuis plusieurs années déjà, consacrent, au milieu des brumes de l'océan, à la gloire du grand archange, leurs forces et leurs talents. Une troupe de jeunes écoliers, futurs apôtres du sanctuaire de Saint-Michel, prennent leurs ébats dans ces mêmes lieux qui ont retenti jadis du bruit des armures et des blasphèmes des prisonniers. Ils jouent sous les arceaux rompus, dans les galeries abandonnées. C'est le germe de la vie, germe fécond généreusement donné par l'Église aux ruines qu'amoncellent les révolutions d'ici-bas. Il n'y a que l'Eglise qui puisse panser de sa main si douce ces plaies effrayantes du temps et des hommes. Ce roc foudroyé, dont on l'a dépossédé, n'a pu revivre entre les mains de l'Etat. Ses manufactures l'ont profané, ses prisons l'ont souillé en le défigurant. Seule, la religion est assez grande pour l'habiter, assez

forte pour l'animer. Avec ses prêtres et ses enfants, elle en fera revivre tous les souvenirs, car elle possède la lyre d'Orphée. L'Etat préparera les blocs de granit; ils reprendront leur place aux accents de sa prière; et un jour vie dra où la patrie reconnaissante contemplera, sauvée et conservée par l'Eglise, l'une des créations les plus étonnantes de l'art national.

La basilique de Saint-Michel, qui s'ouvre devant nous, date du XIIe siècle pour la nef et du XVe pour le chœur. Cette seconde partie est un chef-d'œuvre. Par la fermeté de ses arêtes, la vigueur de ses profils, le granit a retenu la noblesse du XIIIe et du XIVe siècle, tout en s'élançant dans les airs avec la hardiesse, la témérité du XVe. Le transsept sud est consacré à Notre-Dame-des-Anges et le transsept nord forme la chapelle particulière de Saint-Michel. Debout sur une colonne de granit bleuâtre, l'archange terrasse le démon qu'il maintient sous son pied vainqueur. La droite est armée du glaive, et son front est ceint d'un magnifique diadème, je dirai mieux, d'un casque de gloire dont cette *Revue* a donné le dessin. Derrière la statue formée de lames d'argent soudées les unes aux autres, se déploie une vaste tenture de velours bleu, en forme de manteau royal. Aux pieds de l'archange, dans des écussons antiques, sont suspendus des cœurs et des croix d'honneur, hommage de la valeur chrétienne et de la reconnaissance. L'autel, également plaqué de lames d'argent et orné de pierreries, est d'un bon style. Tout autour se pressent des bannières ou des oriflammes redisant les grâces obtenues par l'intercession de S. Michel.

Ici, sur une bannière dont les broderies ne sont autres que celles que portait le général Lamoricière, est attachée sa vaillante épée, tant de fois tirée pour le service de la sainte Église, aujourd'hui remise dans le fourreau et confiée à la garde du saint lieu comme celle des anciens preux. Là, sur un modeste piédestal, une statuette de zouave pontifical arborant le drapeau du Sacré-Cœur, témoigne de la foi ardente d'un autre héros chrétien, de Charette, qui voulut offrir lui-même à l'ange des batailles cet emblème de la vaillance au service de l'amour méconnu et outragé. Tout le long de la nef, se voient les écussons des 119 chevaliers qui ont défendu le Mont contre les Anglais et ceux des autres familles dont le nom s'est trouvé mêlé à l'histoire du *moustier*. En présence de tels souvenirs,

il n'y a pas de cœur français qui ne se sente ému. La patrie et la religion apparaissent si étroitement unies, dans ce majestueux édifice, qu'on se prend à espérer, malgré les tristesses de l'heure présente, que Dieu daignera encore accomplir ses *gestes* par la main des Francs.

De l'Église on descend à la crypte des *Gros-Piliers*, ainsi nommée à cause des énormes colonnes monocylindriques qui la soutiennent. Elle date, comme le chœur de l'église supérieure, du XVe siècle. On l'appelle encore sanctuaire de Notre-Dame du *Mont-Tombe*, nom primitif de la montagne.

Je conduirai maintenant bien volontiers mes lecteurs dans les fameux cachots qui ont tant exercé l'imagination des romanciers, car nous avons avec nous un Père dont la complaisance est égale aux connaissances historiques. Qu'ils nous suivent. Nous allons donc voir ces prisons creusées dans le roc humide, ces oubliettes, horribles sépulcres dévorant lentement leurs victimes, ces *vade in pace* creusés jusque dans les entrailles du rocher, sortes de puits infernaux dans lesquels l'eau de la mer filtrant par des fissures souterraines, emportaient les corps des suppliciés réduits en lambeaux. J'ai sous la main un romancier dont le nom importe peu, Clémence Robert, si on veut le connaître, qui, dans ces souterrains « ne peut « s'empêcher de voir passer encore des moines portant des torches « et accompagnant le corps brisé de tortures qu'on descendait au « cachot ou le corps inanimé qu'on venait d'en retirer. » A coup sûr, toutes ces descriptions, toutes ces visions horripilantes font très bien dans les romans et impressionnent vivement les imaginations malades auxquelles ils s'adressent ; mais je crois mes lecteurs trop sérieux pour se laisser prendre à toutes les fantaisies des feuilletons. Au reste, toutes les portes de l'abbaye sont ouvertes ; les entrailles du rocher sont à nous ; nous pouvons circuler partout dans ces catacombes bâties ou creusées de main d'homme. Eh bien ! n'en déplaise aux romanciers, nous ne trouvons pas une seule oubliette. Viollet-Le-Duc assure (et dans cette question on peut le croire sur parole), n'en avoir rencontré nulle part, si ce n'est peut-être au château de Pierrefonds. J'affirme, après lui, qu'il n'en existe pas ici. Il y a des prisons ; il y a des cachots. Tout cela n'est pas fort gai, j'en conviens, mais les lois de l'humanité sont rigoureusement

observées. D'ailleurs, les moines, dont la mauvaise foi ou l'ignorance ont fait de farouches geôliers, ont été au contraire les anges de paix et de consolation de ces tristes lieux. Au Moyen-Age, la justice humaine confiait à la religion l'âme des malheureux dont elle punissait le corps, persuadée qu'entre ses mains maternelles elle ne succomberait pas au désespoir, mais trouverait un adoucissement à sa peine. Ça toujours été le rôle de l'Église de consoler et de relever. Elle n'y a jamais manqué ; elle a même voulu protéger le prisonnier, cet être dégradé et non maudit que le monde repousse, en obligeant les fidèles à penser à lui dans les prières publiques.

Il n'est personne qui n'ait entendu parler aussi de cette fameuse cage de fer, construite par les ordres de Louis XI et détruite par les princes d'Orléans. Ce fut un des derniers prieurs du monastère qui mit la hache aux mains du jeune duc de Chartres, depuis Louis-Philippe. Nous avons vu la salle où était placée cette cage et l'endroit où elle était scellée au mur. Non loin, les Pères ont élevé un gracieux sanctuaire à Notre-Dame de Lourdes. La sainte Vierge, mieux encore que les princes de la terre, peut briser les instruments de supplice et les fers des captifs, et rendre à la vraie liberté ceux que le démon torture dans les liens du vice.

Par des souterrains, des escaliers, des labyrinthes dont je ne me charge pas de donner le fil au pèlerin, on pénètre dans la *Salle des Chevaliers*. — Ah ! respirons ici. — D'après l'architecte du monument, c'est le plus vaste et le plus superbe vaisseau gothique qui existe en France et peut-être même au monde. Il a 28 m. de long et est divisé en quatre nefs par deux rangs de huit colonnes. C'est dans cette salle que se réunissaient, le jour de Saint-Michel, tous les chevaliers de l'ordre. En évoquant sous ces larges et belles voûtes le souvenir de ces temps héroïques, on est saisi d'un profond respect, mêlé d'admiration pour des institutions dignes d'habiter de pareilles demeures. L'hérésie, la trahison, la couardise, c'est-à-dire toutes les faiblesses de l'esprit, du cœur ou de la volonté, excluaient de l'ordre. Par leur fermeté, leur franchise en même temps que par la simplicité de leur ordonnance, les lignes architecturales semblent le redire encore. L'ordre a passé, emporté par les révolutions ; le granit, plus inébranlable, reste l'éloquent témoin des grandes vertus de nos ancêtres.

Au-dessus même de cette salle se trouve le cloître du monastère qui s'appuie d'un côté au transsept nord de l'église, de l'autre au dortoir. Le nord a vue sur la haute mer et l'ouest touche à une terrasse. Ce cloître, vrai bijou d'architecture, au milieu des masses sévères qui l'environnent, est formé de galeries dont l'arcature intérieure présente les dispositions les plus ingénieuses. Les colonnettes, posées en dents de *herse*, forment une suite de triangles dont la solidité égale la légèreté. Autant le style de la salle des Chevaliers est sobre et sévère, autant celui-ci se revêt de formes gracieuses et variées. Les moulures sont extrêmement fines, trop fines peut-être, et les rosaces ainsi que les guirlandes qui tapissent les pleins des arcs peuvent rivaliser avec ce que la Renaissance nous a laissé de plus délicat. Ces deux constructions datent cependant de la même époque. Thomas des Chambres avait à peine terminé la salle des Chevaliers, vers 1220, lorsqu'il commença le cloître que Raoul de Villedieu eut l'honneur de terminer en 1228. Mais c'était la belle époque : le goût était encore pur et l'imagination dans toute sa fraîcheur. Les artistes alliaient à un grand jugement une merveilleuse habileté de ciseau, dont la facilité voulut plus tard malheureusement se passer de direction. Toutefois j'avoue qu'au premier coup d'œil, en montant au cloître par d'obscures galeries, je fus surpris du contraste et ne m'expliquai point ce luxe d'ornements ; mais en réfléchissant et en me reportant par la pensée aux beaux jours du monastère, je pus faire revivre le plan primitif. Un de nos compagnons, aidant notre imagination, rétablissait les plates-bandes, faisait grimper les lierres et les pervenches dans cette forêt de colonnettes, mariait les teintes pâles des fleurs des montagnes aux tons si doux de la granitelle, nous donnait enfin, de la manière la plus poétique, la raison de cette licence architecturale. Je revis alors ce cloître « *orné d'un petit jardin de fleurs et l'un des plus agréables qui se puissent trouver en France* » (Dom Hugues, abbé du monastère au XVIIe siècle). L'idée était vraiment très heureuse de mêler les gracieux présents de la nature aux séductions de l'art pour former un oasis sur ces rochers stériles, au sein des tempêtes, asile charmant où le moine venait se délasser de ses travaux et reposer son imagination. Tant il est vrai que les fleurs et les jardins plaisent à l'homme. Il a emporté du paradis terrestre je ne sais quel souve-

nir d'un bonheur perdu qui lui fait rechercher partout une image lointaine de son berceau. Non content du spectacle que lui offrent les vallées, il veut avoir, près de sa demeure, un petit enclos où il rassemblera tout ce que la nature a de plus gracieux. Sémiramis elle-même montrera avec orgueil ses jardins suspendus, un empereur romain descendra de son trône pour se complaire sous les ombrages de sa *villa*...

Mais, Dieu du ciel! où est-ce que je m'égare? Vraiment ce cloître prête tant à la rêverie que je me perds comme un insensé dans les nuages de mon esprit. Mes lecteurs ne s'attendaient guère à voir Sémiramis « *en cette affaire* ». Pourtant, puisque je l'ai réveillée de sa poussière, je veux lui dire en passant, avec tout le respect que je dois à cette reine toute-puissante, que ce petit jardin suspendu sur deux étages de salles magnifiques, entourée d'une colonnade qu'on dirait ciselée au burin, vaut bien ceux de Babylone. Et si elle m'objecte que les siens ont été jugés dignes d'être rangés au nombre des sept merveilles du monde, j'ajouterai que celui-ci a été appelé au Moyen-Age et est encore appelé la *Merveille*. C'est en effet le nom que l'on donne à la partie du monastère que nous visitons, en y comprenant le réfectoire et le grand dortoir. Ceci dit, que Sémiramis rentre dans son néant.

On ne pourra bien juger et admirer complètement le dortoir que quand il sera débarrassé des planches qui le coupent horizontalement. Il est fameux dans les Guides par son *fenestrage moresque*. C'est à la silhouette quelque peu orientale des encorbellements et des saillies qui accompagnent les fenêtres, qu'on doit cette appellation. Mais le tout est du XIVe siècle.— Au-dessous est le réfectoire, magnifique salle dont la surface mesure 1,296 pieds. Nous avons ici le XIIIe siècle dans sa plus pure expression. Les voûtes, à courbes parfaites, s'appuient sur une épine de six colonnes monocylindriques d'une grande légèreté. D'immenses fenêtres s'ouvrant d'un seul côté entre chaque travée versent abondamment la lumière dans les nefs. A l'une des extrémités s'élèvent deux cheminées monumentales bien conservées. Lorsqu'on aura pansé les blessures de cette salle, qu'on lui aura rendu ses carreaux émaillés et ses vitraux peints, on pourra se faire une idée de la perfection à laquelle était arrivé cet art national. Il est impossible, en effet, d'unir plus de

légèreté à plus de solidité. Voyez avec quelle aisance ces colonnes sveltes et élancées soutiennent des faisceaux de nervures sur leurs chapiteaux, avec quelle harmonie ces voûtes s'entrecroisent, avec quelle habileté l'architecte a fait servir l'épaisseur des murailles à l'ornementation des fenêtres. Il n'y a rien ici dont on ne comprenne parfaitement le but et l'utilité. Tout est simple, parfaitement raisonné. Aussi pourrait-on défier l'art grec de mieux remplir le programme.

Il y aurait encore bien d'autres excursions à faire. Il faudrait voir et la crypte des *Montgommeries*, immense cellier de 70 mètres de long sur 12 mètres de large, l'*Escalier de dentelle*, la *Belle chaise*, le *Grand exil*, le *Petit exil*, mais le jour baisse, et nous voudrions avant la nuit faire le tour de ce roc extraordinaire, après en avoir visité l'intérieur et la cime.

Descendons sur les grèves. En une bonne demi-heure on peut faire le tour du mont Saint-Michel et sans trop de difficultés. A certains jours cependant, quand la marée a détrempé les sables, il serait dangereux de s'aventurer du côté du nord, car on enfoncerait dans la *tangue*, au point de disparaître, si j'en crois la légende. Le fait est que le sol est très mouvant, se dérobe sous les pas. Il faut même courir en plusieurs endroits pour soustraire en quelque sorte à la plage le poids de son corps. Grâce à Dieu, nous n'avons disparu ni les uns ni les autres, et en avons été quittes pour une très plaisante gymnastique et quelques bains de pieds.

L'aspect du mont est très varié. Du côté de l'arrivée, il est plus animé, à cause de la ville qui s'est assise sur la pente du rocher. Au nord, la *Merveille* a quelque chose de plus grandiose, de plus saisissant. Un peu plus loin, en se dirigeant vers l'ouest, au-delà d'une petite chapelle de Saint-Aubert, bâtie sur un quartier de roc violemment détaché de la montagne, la vue est moins belle. Les ronces ont envahi certaines constructions, les murs des terrasses s'écroulent et les plates-formes supérieures semblent encore regretter le magnifique chapitre projeté par Richard Tustin. Enfin, au sud-ouest, l'art moderne a découronné, profané les remparts pour élever de leurs débris une caserne, bâtiment maigre et sans caractère. Ce rapprochement fait bien sentir la supériorité des anciens constructeurs. Ceux-ci comprenaient qu'on ne bâtissait pas, *au péril de la*

mer, sur un rocher de granit, devant un horizon infini, comme à l'alignement d'une rue ou d'une place. Que l'on compare ces vigoureux profils de contreforts, ces puissantes saillies de couronnements, ce désordre apparent dans le plan général aux lignes monotones, à la symétrie froide et ennuyeuse, de cette ancienne caserne. Les bâtiments de l'abbaye se groupent sur le Mont comme des rochers entassés par des géants; ils s'appuient les uns sur les autres sans autre ordre que celui qui préside à l'équilibre des masses. Aussi l'on dirait que le monastère est taillé à même dans le granit, ou plutôt que c'est comme l'épanouissement, la floraison miraculeuse de la Montagne. Si, au contraire, on élevait ici en sa place une construction conforme au goût général, avec plusieurs étages de fenêtres régulièrement espacées, elle n'aurait point de sens, serait même ridicule, quoique ailleurs elle pût border honorablement un boulevard.

Rentrons. Il est nuit : les lumières scintillent déjà aux fenêtres des Montois ; la lune enveloppe les rochers et les tours d'une lueur incertaine qui leur donne des proportions effrayantes. Les ombres s'épaississent entre les contreforts, allongent démesurément les pinacles de l'Église, estampent vigoureusement les sculptures. C'est le moment d'évoquer pour les âmes romantiques le passé merveilleux, parfois lugubre du Mont-Saint-Michel. C'est par ici qu'un prisonnier, échappant à la surveillance de ses gardiens, s'élança du haut de cette terrasse et trouva la mort sur les rochers. Depuis ce temps le crénelage que vous voyez a pris de son nom celui de *Saut-Gauthier*. Par cette large ouverture obstruée aujourd'hui, se faisait autrefois le service des *poulaines*. C'étaient deux grands paniers, qui à l'aide d'une énorme manivelle, montaient ou descendaient pour hisser les provisions de la forteresse. Pendant un fameux siège soutenu contre les Calvinistes, Montgommery, chef de ces derniers, fit monter quatre-vingts de ses hommes par les poulaines, croyant avoir acheté celui qui les manœuvrait. Les Calvinistes furent égorgés ; l'un d'eux, revêtu d'un froc, fut même rejeté sur les grèves, pour achever de tromper Montgommery. Il reconnut enfin la trahison, et s'enfuit avec le reste de sa troupe, laissant son nom à toute cette partie du rocher. A ces petites fenêtres qui éclairent aujourd'hui les cellules des Pères et celles des étrangers se sont montrées les figures sinistres des Colombat, Blondeau, Barbès,

Blanqui et autres détenus politiques, jetés là par la Révolution. Les geôliers de la forteresse passaient autrefois comme des ombres sur ces remparts; l'horreur habitait tout autour de ces formidables bastions. Entendez maintenant cette hymne du soir qui s'élève vers les cieux comme le chant des rameurs s'éloignant du rivage. C'est le *Salve* chanté par les *apostoliques*, ces jeunes écoliers dont nous avons parlé. Ils iront reposer tout à l'heure, dans l'innocence de leur âge, sous ces mêmes voûtes où tant de malheureux ont été torturés par le remords plus encore que par les chaînes de la captivité; ils réchaufferont, au contact de leurs cœurs déjà si pleins de charité, ces froides murailles, ces restes grandioses que n'animait plus le souffle de Dieu.

Lundi matin.

Une nuit est bientôt passée au Mont-Saint-Michel. Comment en effet ne pas prolonger la soirée, sur la plate-forme de Beauregard ou du Saut-Gauthier à regarder l'Océan, à respirer l'air vif de ses grèves, ou à s'entretenir avec les bons religieux des amis d'*outre-mer*. Enfin, si courts qu'ils soient, il faut pourtant donner quelques instants au sommeil. Il m'est échu par le sort une cellule que je prétends avoir été tout au moins celle de Blanqui. Le jour ou plutôt la faible clarté de la lune, puisqu'il fait nuit, m'arrive par un long tube percé dans l'épaisseur de la muraille. Il peut me servir de télescope pour étudier les étoiles et les rivières qui sillonnent les grèves. Il y a des barreaux à la fenêtre, une grosse serrure à la porte, d'énormes planches pour parquet : me voilà donc bien et dûment prisonnier. Je me jette sur mon lit de captivité où j'oublie vite ma nouvelle condition.....

Le matin, un aimable geôlier vint secouer les chaînes sous le poids desquelles Morphée m'avait accablé : il m'annonçait qu'il fallait partir. Pour la première fois la cellule entendit les regrets d'un prisonnier à qui l'on vient dire qu'il est libre. Après avoir remercié Dieu de ma trop courte captivité, je quittai ma prison d'un jour et rejoignis à la hâte mes compagnons déjà descendus sur les rives. Nous fîmes rapidement aux Pères nos adieux, ramassâmes, pour suivre la vieille tradition, quelques coquilles ou comme l'on dit ici, des *coques*, et repassâmes *la mer* sur notre véhicule de la veille.

Mêmes oscillations qu'hier. En plus, la vue assez récréative de celles du conducteur. Brave Normand du reste, mais ayant renié définitivement le cidre pour sacrifier chaque matin aux idoles des nations étrangères.

Le Couesnon traversé, nous sommes en Bretagne. Le Mont se trouve donc ainsi en Normandie, parce qu'il plut un jour à la capricieuse rivière de changer de lit. Les Bretons mécontents la traitèrent de folle :

« Le Couesnon un jour dans sa folie
« Mit le Mont en Normandie. »

Les Normands n'ont pas de rancune. Malgré l'épigramme, ils accueillent les Bretons en frères aînés et leur font oublier la trahison du Couesnon en leur donnant toujours la place d'honneur au foyer du pèlerinage.

Rennes.

L'antique capitale des Bretons n'a rien de fort intéressant. Nous y allions pour voir des costumes pittoresques, entendre le bon vieux langage, admirer les mâles profils des fils de l'Armorique — Bonsoir ! tout est parti — Parcourez les rues de Rennes, vous ne rencontrerez pas un Breton. Vous pourrez vous croire au Hâvre, à Amiens, à Nancy ; le costume est le même, la langue est la même ; Paris a su imposer son style, ses modes et ses habitudes à toutes les villes, à ce pays même de granit dont l'opiniâtreté est pourtant proverbiale. Entrez dans les hôtels qui s'appellent comme partout : hôtel du Commerce, hôtel de Paris, hôtel de France, vous y verrez des gens de service qu'on dirait expédiés de la capitale par le dernier courrier. Je déclare donc ici, à notre confusion, que nous, touristes, jouissant chacun de nos deux yeux, nous sommes venus à Rennes en Bretagne pour voir des Bretons, et que nous n'en avons pas vu un seul. Il nous a fallu feuilleter les albums d'un libraire pour trouver l'image de quelque vrai Breton de la campagne, fidèle à ses braies et à ses longs cheveux.

Que dirai-je des églises ! Plusieurs hélas ! comme le *Vieux Saint-Etienne, Bonne-Nouvelle* sont devenues des magasins militaires ; d'autres ont quelques parties intéressantes ; mais en général elles

n'offrent rien de très remarquable. La cathédrale *Saint-Pierre*, dans le style de N.-D. de Lorette et de Saint-Vincent de Paul, se termine en ce moment même. La colonnade intérieure revêtue de stuc est fort belle; la voûte est resplendissante d'or et de peintures; mais ce luxe italien me semble bien dépaysé dans les brouillards de l'Atlantique. Enfin, que voulez-vous? C'est à l'instar de Paris: il n'y a rien à dire.

Traversons la Vilaine qui, entre parenthèses, n'a pas volé son nom, et reprenons le chemin de fer. Mon ton peut-être est amer, et Rennes va dire que je prends un air passablement dédaigneux en la quittant. J'avoue que je suis quelque peu maussade et mécontent, parce que j'ai été déçu; mais pour ne pas laisser de rancunes derrière moi, je dirai à la bonne ville de Rennes que, si ses habitants ont changé leur costume, ils ont jusqu'à ce jour, malgré les mauvaises doctrines, conservé leur vieille réputation de foi et de patriotisme, qu'ils sont affables, hospitaliers, bienveillants.... J'ai encore d'autres épithètes, mais nous voici à Vitré.

Vitré, lundi soir.

On nous a dit que nous verrions ici une rue très pittoresque, très peu remaniée depuis le Moyen-Age. C'est vrai. La rue de Paris, puisqu'il faut rencontrer partout cette dénomination, la rue de Paris est infiniment curieuse avec ses toits aigus, s'avançant en saillie sur la chaussée et formant une galerie couverte, au fond de laquelle s'ouvrent les boutiques. Sans vouloir donner ces petites maisons de bourgeois ou de marchands comme des types à reproduire, je trouve qu'elles sont très commodes et qu'elles peuvent inspirer les architectes. La galerie préserve le rez-de-chaussée des ardeurs du soleil et permet à la famille de travailler au dehors. Au Moyen-Age, on ne se renfermait pas dans sa demeure comme maintenant, au détriment de la santé et des relations sociales. On vivait en communauté, sans jalousie, ni dédain. La bourgeoise, entourée de ses filles, travaillait à sa tapisserie, aux accents d'une pauvre femme, sa voisine, tournant ses fuseaux; le marchand vantait au passant les objets exposés sous la galerie, tandis que l'ouvrier, devant sa porte, tissait les étoffes de laine ou ciselait ces fameux ustensiles de cuivre qui ont rendu célèbres Dinan et les villes voisines. Quelle physionomie

devait avoir cette ancienne rue, jusqu'à l'heure du couvre-feu ! Quelle animation ! quelle vie ! Aujourd'hui on se tient soigneusement renfermé chez soi ; on tire de doubles et triples rideaux ; on craint le jour ou le regard le moins indiscret. Souvent même on ne veut pas connaître son voisin ; on échange à la hâte un maigre salut pour ne pas tout-à-fait vivre comme des antipodes ; et voilà tout ! — Cependant les grandes villes, pour le commerce du moins, car les relations sociales y sont plus rares qu'ailleurs, paraissent revenir au système du Moyen-Age. Les devantures modernes, avec leurs somptueux étalages qui la plupart du temps ne sont qu'un appât trompeur, ont pour but également d'arrêter le client. Mais me voyez-vous condamné, si je veux donner un coup-d'œil attentif aux marchandises exposées devant moi, condamné à recevoir la pluie ou à rôtir en plein soleil. Le Moyen-Age plus poli, moins égoïste, mettait gracieusement à ma disposition, dans les rues commerçantes, le devant des maisons qu'il disposait en galerie pour me permettre d'examiner et de choisir tout à mon aise. — Avis aux commerçants.

L'église de N.-D. de Vitré, en grande partie du XVe siècle, est assez intéressante. A l'extérieur, on remarque une chaire en pierre adossée à l'un des bas-côtés. Il paraît qu'il y en a encore quelques-unes en Bretagne et en Normandie, à Saint-Lô en particulier. Malheureusement le grand concours d'auditeurs ne nécessite plus comme autrefois, ces tribunes en plein air, d'où descendait sur la foule attentive la parole de Dieu, puissant stimulant de sa vie religieuse et sociale. Sommes-nous devenus meilleurs depuis que le journal à un sou, remplaçant cet enseignement public, inocule traîtreusement son poison dans l'âme du pauvre ouvrier, séduit par un langage aussi faux que flatteur ?

Laval, mardi.

Décidément je ne suis pas bien disposé aujourd'hui. Mes amis me trouvent grognon. Je suis de leur avis. Pour me dérider, nous arpentons en toute hâte la grande demi-lieue qui sépare l'hôtel de la gare ; et quand nous arrivons essoufflés, hors d'haleine, la locomotive nous siffle au nez. — Bon ! voilà une journée qui commence bien ! — Comme surcharge, mes compagnons me mettent le retard

sur le dos, m'accusant à l'unanimité : je n'ai pas même pour moi la plus faible minorité. Cette situation, faite aujourd'hui à tant de bonnes causes, me fait rire et je retrouve ma bonne humeur. Du reste, cette petite mésaventure nous permet de traverser la ville pour en avoir une idée générale : visite de pure politesse.

Le chef-lieu de la Mayenne est divisé en deux parties par la rivière qui donne son nom au département. La *Vieille-Ville* est pittoresquement située sur l'une des rives et couronnée par un donjon du XIIe siècle. Elle est reliée à la *Nouvelle-Ville* par deux ponts dont l'un date du Moyen-Age. Je n'en dirai pas davantage, car j'ai le souci de me relever de l'accusation portée contre moi. Aussi je préfère ne pas visiter les monuments et arriver au chemin de fer en avance pour rétablir ma réputation.

Le Mans.

Ce n'est pas sans un serrement de cœur que nous y arrivons. Le 11 janvier 1871, dans cette plaine tristement célèbre, notre sang a coulé pour soutenir jusqu'au bout l'honneur national. Ici, des Français sont morts pour repousser du sol de la patrie un ennemi impitoyable qui voulut s'avancer jusqu'au cœur même du pays. Tous ces souvenirs, hélas! sont poignants, mais ne s'effacent-ils pas déjà de notre mémoire? Combien aujourd'hui pensent à ces malheureuses journées, en traversant les campagnes de la Sarthe? Combien surtout songent à profiter des terribles leçons que donne la guerre? En France, on oublie vite. Une fois que l'herbe a repoussé sous les pas des chevaux de l'ennemi, on retourne aux folles distractions, un moment suspendues par l'orage, comme des enfants qui, châtiés par la main sévère mais juste du père de famille, oublient aussitôt la peine et son enseignement. Puissions-nous ne pas perdre la mémoire des larmes amères que nous avons versées, puisse ce sang répandu dans nos plaines, féconder ce vieux sol français, et y faire germer les vertus sociales qui nous ont manqué!

A entendre les *anciens*, le Mans n'est plus reconnaissable. Les vieux quartiers sont assainis, percés de rues larges et aérées; de nouvelles avenues, de belles promenades, des jardins publics donnent de l'animation à la ville, font partout circuler la vie moderne avec le bruit dont elle a besoin. Le Manceau, on le voit, joue au

Parisien. Il n'aime plus ses vieilles maisons, ses fameux *pignons sur rue*, l'orgueil de ses ancêtres ; il dédaigne l'humble pan de bois et ses poutres sculptées. Ses principales rues s'alignent en longues façades bien symétriques, les toits s'abaissent en mansardes ou s'aplatissent derrière des attiques, les balcons saillissent de toutes parts. Bref, le Manceau est à la mode. Mais il faut lui rendre cette justice : s'il paraît mépriser le passé pour son toit et ses habitudes, il a un respect souverain pour les monuments qui ornent la cité. Il les montre avec fierté aux étrangers, les restaure, les embellit avec un soin jaloux. Suivez-nous plutôt ; prenez même place dans notre fiacre, puisqu'au Mans on pousse jusque là le luxe de la vie parisienne.

Le cocher dont nous surrexcitons les bons instincts par l'espérance de quatre généreux pourboires, se montre d'une complaisance rare. Il faut l'entendre nous faire *l'article* de sa ville natale. Si je parlais à des *cordons bleus*, je leur raconterais, d'après notre cicerone, comment sont nourris, engraissés les chapons qui ont fait la réputation du Mans, comment on les prive de tout mouvement dans leurs épinettes, comment on renouvelle ainsi pour ces pauvres bêtes le supplice de la cage de fer. C'est vraiment très-intéressant ; je le dis du moins à notre cocher pour lui être agréable. Lui, qui ne se pique pas seulement de connaître à fond l'art culinaire.... pour la théorie, car sa physionomie annonce peu de pratique, et trahit d'assez fréquentes abstinences, a aussi quelques notions d'architecture et même de littérature. — Tenez, nous dit-il, arrêtez-vous ici ; vous allez me juger ça. — Ce *ça* est la belle église appelée Notre-Dame de la Couture. Le portail du pur XIIIe siècle est orné dans le tympan d'un *Jugement dernier* qui fait l'admiration des connaisseurs, notre cocher compris. L'ensemble en effet est saisissant, la sculpture bien soignée. Il peut lutter avec celui de la cathédrale de Rouen : ce sont du reste des œuvres de la même école. La nef de l'église est du XIIe siècle et le chœur du XIVe, un peu en élévation sur une crypte du VIe. Le tout, comme il est aisé de le concevoir, n'est guère homogène ; les lignes se contrarient, les parties moins anciennes se soudent difficilement aux premières. Cependant, la restauration est si intelligente qu'on a infiniment de plaisir à l'examiner dans les moindres détails. Le chœur surtout et l'ameublement

qui le compose : l'autel, les stalles, les bancs, la forme et la disposition de chaque chose, tout nous révèle un homme de goût. Je soupçonne fort Monsieur le curé, que je n'ai pas l'honneur de connaître, de n'être pas étranger à cette restauration, car on sent partout le souffle chrétien ; et malheureusement, nos architectes en général, n'étant pas animés de cette foi pratique qui vivifie l'art aussi bien que les actes ordinaires, ne donnent pas toujours à leurs œuvres ce caractère, cette vie que nous remarquons ici. Nos félicitations donc à qui de droit.

— Eh bien ! nous dit en sortant notre Vatel déclassé, qu'en dites-vous ? — Je dis que *ça* vaut mieux encore que tous vos chapons, mon brave. — Sans doute, exclame-t-il, en fouettant son cheval, mais les deux sont bons, allez ! Quand je vous arrangeais un *volatile*, on pouvait s'y fier ; c'était le bon temps alors, j'étais bien nourri, je mangeais tous les jours ; mais que voulez-vous ? Maintenant, autre temps, autres mœurs !.... Pour en revenir à notre église, voyez-vous, moi, j'aime *ça* dans un pays. Je ne suis pas dévôt, mais il me semble que s'il n'y avait pas d'églises au Mans, on s'y ennuierait ; on n'y ferait plus de commerce. D'abord, il n'y aurait point de fiacres. Et pour qui ces fiacres !... Pour les commis-voyageurs !... *Va-t'en voir s'ils viennent !...* Quand j'en flaire un, je suis toujours *loué*. Mais les touristes, les artistes, à la bonne heure ! Les trois quarts des voyageurs qui s'arrêtent au Mans, n'y viennent que pour nos églises... Après tout, qu'est-ce qu'ils viendraient voir ? Des rues ? Il y en a dans tous les pays. Des maisons ? Elles sont toutes pareilles et plus belles encore à Paris.— Et notre homme parlait, gesticulait, frappait son cheval avec une vivacité d'emprunt qui ne nous faisait guère comprendre la nécessité d'un pourboire. Mais, somme toute, il parlait bien, raisonnait juste : ne pouvait-on charitablement attribuer cette volubilité à un talent spécial.

Arrivé en vue de la cathédrale, il nous laissa, en homme bien élevé, manifester notre admiration, sans vouloir y mêler ses appréciations personnelles. Toutefois comme s'il eût craint l'ennui, il continua de converser avec son cheval dans un langage charmant, émaillé des épithètes les plus aimables.

A peu près convaincus de la sincérité de ces témoignages d'affection, mais comptant surtout sur la placidité native de son *ami*,

nous pénétrons un instant dans la cathédrale. Cette magnifique église fut remaniée plusieurs fois. La nef, du moins les piles de la nef datent du XIe siècle. Les bas côtés étaient alors seuls voûtés, d'après la méthode romane, les absides fermées par des culs de four et la nef et les transsepts ornés de charpentes lambrissées. Ce système propre à la basilique latine, fournissait-il un aliment trop facile aux incendies si fréquents à cette époque, ou ne paraissait-il pas assez monumental aux populations ? Pour ces deux motifs peut-être. les Manceaux, avec cette intelligente activité qui les distingue. reprirent au XIIe siècle leur nef en sous-œuvre, fortifièrent les piles, voûtèrent la nef, ouvrirent au sud un superbe portail décoré de statues et de sculptures comme le portail royal de Chartres. Non contents de ces embellissements, et ne pouvant résister, vu leur caractère, à l'entraînement extraordinaire qui emporta les peuples au XIIIe siècle, ils démolirent les anciennes absides et construisirent l'admirable chœur que nous voyons aujourd'hui. Il est entouré de 13 chapelles très profondes, bien éclairées, rayonnant comme autant de petites églises autour de leur métropole. Les deux bas-côtés sont disposés de manière à présenter comme à Bourges, deux galeries transparentes. Le premier étant plus élevé que le second, a permis de pratiquer un triforium et des jours dans le mur qui les sépare. Le chœur paraît ainsi très vaste, inondé de lumière par les fenêtres supérieures et les galeries latérales ; les déambulatoires eux-mêmes s'éclairent très-bien de leurs jours propres et de la lumière qui leur vient des chapelles rayonnantes. Au XIVe siècle, les maîtres de l'œuvre terminèrent les transsepts et le clocher unique bâti sur le croisillon sud. On voit qu'ils s'arrêtèrent à regret, près de la nef romane, comptant pour achever le monument sur une époque tranquille et des ressources qui sans doute n'arrivèrent pas. Nous ne nous en plaignons point, car si la cathédrale y perd de son unité, l'art chrétien y gagne un précieux spécimen du style roman.

Aujourd'hui que les esprits ne sont plus saisis de la *noble folie* de ces merveilleuses constructions, on ne songe même plus à terminer ces vieilles basiliques que nos ancêtres nous ont transmises, dans l'espoir que nous voudrions continuer leur œuvre.

Ni la foi, ni le sentiment public de l'art ne sont assez vifs. Con-

tentons-nous, dans notre pauvreté de conserver l'héritage artistique de notre patrie, sauvons-le du mépris et de la destruction : et nous aurons du moins le mérite de n'avoir point enfoui le talent, si nous n'avons pu le faire fructifier.

Mais déjà la voix de notre cocher prend sur la place un accent qui ne paraît plus du tout naturel. Son pauvre *ami*, fatigué ou enivré de ses tendresses, commence à s'agiter. Lui, jusqu'à cette heure si douce créature, se tourmente, s'indigne d'attendre; on dirait presque le coursier de l'Ecriture qui de son pied creuse la terre et dit : Allons. Nous entendons son désir, quoiqu'il ne lui donne guère le ton biblique ; et, sans même faire le tour extérieur de l'église, nous reprenons nos places. — Cependant, avant de partir, un bon point à l'administration du Maus pour avoir préservé de l'oubli une pierre druidique, un menhir, qu'elle a redressé contre le portail occidental; et un autre bon point pour la décoration des escaliers et de la fontaine du sud. Maintenant, fouette, cocher !

Chartres, Mercredi.

Nous terminerons ici notre voyage, et certes il n'est pas possible de mieux finir. La vieille cathédrale du pays chartrain, en même temps qu'elle a été pour nos yeux un incomparable spectacle, a réveillé dans nos cœurs les souvenirs les plus touchants de la patrie et de la foi. Bâtie vers 1220, à cette époque merveilleuse, où les chefs-d'œuvre se multipliaient sous l'inspiration d'une foi qui transportait des montagnes de pierre, comme elle transportait des peuples par-delà les mers pour la croisade, elle s'éleva, au milieu des forêts druidiques, et plus belle et plus noble que toutes celles qui illustraient déjà la terre de France. Elle commençait cette lignée vraiment royale qui devait faire à jamais la gloire de Paris, d'Amiens, de Beauvais, de Reims et d'autres cités. Du haut de la colline où elle est assise comme une reine, elle montre avec orgueil au voyageur qui traverse la plaine ses deux fameux clochers, types caractéristiques de notre art ogival à son aurore et à son déclin. Le clocher *vieux* est considéré comme un des plus beaux qui existent. Les lignes sont nettes et fermes ; elles contrastent avec la silhouette indécise et quelque peu maniérée de la flèche du XVIe siècle, dont

les gracieuses dentelles ne couronnent peut-être pas assez dignement la majestueuse basilique.

Je n'ai jamais vu rien d'aussi complet que les deux portails nord et sud. Je les tiens pour ce que nous avons de plus parfait en ce genre. Que sont même les célèbres portiques de l'art grec, à côté de ces triples portes précédées de leurs péristyles ! Abritées par de profondes voussures qui s'étendant comme un dais vont s'appuyer sur de riches colonnes, précédées de statues colossales qui animent les ébrasements et leur donnent une si grande majesté, ces baies hautes et larges semblent vraiment destinées à quelque triomphateur. Eh bien non, c'est pour le peuple chrétien qu'elles ont été si magnifiquement ornées, pour ce peuple que notre siècle n'estime plus, quoi qu'il dise et quoi qu'il fasse, ce peuple toujours si grand aux yeux de l'Eglise, qu'elle a toujours traité en roi, auquel elle ne prodigue ni la flatterie ni le mensonge, mais qu'elle respecte et qu'elle aime d'un amour profond. Cherchez quelque part autour de nos cathédrales ces mots méprisants « *Entrée du public* » que l'égalité moderne inscrit sur une porte basse et dérobée de nos monuments civils. L'Eglise n'admet pas ces humiliantes réserves : elle ouvre ses splendides portiques au pauvre comme au riche, à l'ignorant aussi bien qu'au savant. D'où vient aussi, pour le dire en passant, d'où vient ce beau mot « *Hôtel-Dieu* » et cet autre hideux d'égoïsme et de brutale pitié « *Dépôt de mendicité* » ? Le premier a jailli du cœur de l'Eglise ; le second n'est que le triste nom d'une triste invention philanthropique.

A l'intérieur de la cathédrale de Chartres, ce qui frappe le plus ce sont les verrières, qui toutes sont de la plus grande magnificence et sont peut-être les chefs-d'œuvre de la peinture sur verre. La riche clôture du chœur, du commencement du XVIe siècle, mérite aussi d'attirer l'attention. Elle est loin de répondre à la sobriété du style de l'édifice, mais les sujets sont traités encore avec cet esprit chrétien que devait bientôt abandonner la Renaissance.

Par un escalier pratiqué en dehors de l'église, on descend à l'immense crypte qui occupe tout le premier bas-côté, laissant en terre-plein l'espace compris par le chœur et le sanctuaire. L'émotion la plus vive s'empare de vous, en pénétrant sous ces voûtes qui ont retenti depuis tant de siècles du chant d'innombrables

pèlerins, sur ce sol foulé par les Druides, près de ce roc où ils élevèrent un autel à la Vierge devant enfanter « *Virgini parituræ.* » Plusieurs centaines de lampes brûlent devant l'image de Notre-Dame de Sous-Terre ; les ex-voto l'entourent et la peinture a retracé sur les murailles les visites solennelles que lui rendirent les rois de France. Puisse ce culte de Marie qui a fait notre grandeur, être aussi notre salut !

La cathédrale de Chartres demande une description détaillée qu'il est impossible de faire dans une visite si courte et si précipitée. Nous ne faisons que la saluer aujourd'hui ; nous reviendrons l'étudier et tâcher d'en comprendre toutes les savantes beautés.

Nous retournons maintenant dans notre Bourgogne, heureux d'avoir vu de si beaux monuments, les uns reprenant une vie nouvelle entre les mains de nos meilleurs architectes, les autres soupirant après une restauration prochaine, tous glorieux témoins du passé, l'honneur de nos cités, le patrimoine sacré de la religion et de la patrie.

J. Giraud.

UN ANNEAU DU PAPE CALIXTE III

Mon cher Directeur,

Dans le quatrième volume de la *Revue de l'Art Chrétien*, vous avez inséré la description et le dessin de deux anneaux pontificaux en laiton doré, appartenant l'un au trésor de Gran en Hongrie, l'autre à la Bibliothèque du Chapitre de Vérone.

Ces deux anneaux offraient sur le cercle extérieur le nom d'un pape. Celui de Gran, décrit par Mgr Bock, PA. SISTO, était attribué par lui au Pape Sixte IV, mort en 1484, attribution parfaitement conforme au caractère des ornements de cet anneau [1]; l'autre, portant PAPA INOCE, était considéré par M. Bertoldi, qui vous en adressait le dessin, comme pouvant appartenir au pontificat d'Innocent II (1130-1143) [2]. Cette dernière attribution, (qui, je crois, n'a pas été relevée dans les numéros suivants de votre savant Recueil), ne peut être maintenue, et le style de cette bague, aussi bien que les armoiries qui la décorent, lui assignent sans aucun doute l'époque d'Innocent VIII [3].

[1] P. 26.

[2] P. 664.

[3] Mgr Barbier de Montault, dans son *Armorial des Papes*, ne donne, du reste, d'armoiries pontificales qu'à partir de Célestin II, successeur d'Innocent II, et encore sont-ce plutôt les armoiries portées plus tard par les membres des familles de ces pontifes. M. Bertoldi supposait des confusions de bandes et de fasces, tandis que, au contraire, les armes d'Innocent VIII sont exactement telles que les représente l'anneau de Vérone : *de gueules à la bande échiquetée d'or et d'azur de trois traits, au chef d'argent, chargé d'une croix traversant ? de gueules.* (*Revue de l'Art chrétien*, t. XXI, p. 360.)

J'ignore si d'autres anneaux analogues ont été signalés [1], mais je dois aujourd'hui à une communication bienveillante de mon ami le chevalier Hooft de Iddekinge, secrétaire de la Commission des monuments historiques des Pays-Bas, de pouvoir faire connaître à vos lecteurs un monument analogue exposé depuis peu au Musée Néerlandais de La Haye et qui porte PA (PAC) ALIST. (LI. réunis)

et les emblèmes des évangélistes. M. le chevalier Hooft l'attribue avec raison au pape Calixte III, mort en 1458 [2].

Ces anneaux sont-ils, comme le suppose Mgr Bock, dans l'analyse que donnait de son travail M. Breuil, des cadeaux faits par les sou-

verains pontifes, comme souvenirs, à des dignitaires ecclésiastiques, qui visitaient la capitale du monde chrétien, ou étaient-ils envoyés

[1] Dans les *Notes d'inventaires*, Mgr Barbier de Montault en cite encore quatre au Musée du Vatican, mais sans les décrire. (*Revue de l'Art chrétien*, t. V, p. 435.)

[2] V. Note publiée en hollandais dans le *Nederlandsche Spectator*, 1878.

par les papes à des prélats, lors de leur élévation à l'épiscopat? Mieux que moi, vous ou quelqu'un de vos savants collaborateurs, pourrez résoudre cette question, à l'aide de textes qui doivent exister.

Je connais aussi des anneaux analogues à ceux que je viens de citer, mais qui ne portent pas de noms de pape. La pierre précieuse du chaton est remplacée par une composition émaillée, représentant la naissance du Christ, avec la légende Ave Maria gratia p. Deus Ave. Leur travail paraît être du XIVe siècle [1].

La destination de ces derniers anneaux doit être la même que celle de ceux de Gran, de Vérone et de La Haye.

Veuillez agréer, Monsieur et cher Directeur, etc.

Comte de Marsy.

Compiègne, 8 *déc.* 1878.

[1] Musée du Louvre; Musée Vivenel à Compiègne, n° 3392, etc.

LA CHAIRE DE CLERMONT (OISE)

Voici la description de la remarquable Chaire, style XVIe siècle, œuvre de M. Froc, dont vient de s'enrichir l'église de Clermont.

I. *Base de la cuve. — La vérité prédite.*

La Chaire proprement dite se compose d'une *base*, d'un *fût de colonne* et d'une *tribune* ou *cuve*.

Le Verbe qui éclaire tout homme venant en ce monde, *qui illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum*, a été prédit; et la vérité divine, qu'il est venu révéler aux peuples plongés dans les ténèbres, a eu ses prophètes pendant 4,000 ans : *Populis in tenebris lux orta est eis*. C'est là ce qui explique et justifie la présence des trois prophètes qui soutiennent la tribune : David, à gauche ; Isaïe, au milieu ; et Jérémie, à droite. Il n'est pas rare, dans les sculptures du Moyen-Age, de voir les prophètes portant sur leurs épaules les quatre évangélistes.

On lit sur les phylactères le nom de chacun des prophètes.

David tient la harpe du poète inspiré ; son costume est celui d'un guerrier et d'un roi ; il porte la jaquette du XVIe siècle.

La pose d'Isaïe n'est pas la même. Il est au milieu, comme le roi des Prophètes; il cherche ses inspirations en haut; on croirait l'entendre dire : *Virgo concipiet et pariet Filium,* une Vierge concevra et mettra au monde un Fils; ou bien : *Filius datus est nobis,* un Enfant nous est donné. Il montre du doigt le Christ qui est au-dessus de sa tête. On semble entendre ce grand Voyant s'écrier dans le lyrisme de son enthousiasme : Lève-toi, Jérusalem, sois illuminée, parce que la lumière va briller sur toi. *Prope est justus meus*, mon Juste est tout près. Il regarde en même temps l'ascension des Apôtres vers les montagnes périlleuses de l'erreur. Qu'ils sont beaux les pieds de ceux qui vont prêcher la vérité ! *Quam pulchri sunt pedes Evangelizantium !...*

C'est ensuite Jérémie qui, fatigué de ses courses infructueuses, s'ap-

puie sur son bâton, la figure pleine de tristesse, et répétant sa pressante invitation : *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum!* Jérusalem, reviens au Seigneur ton Dieu !

Les costumes et les poses ont été parfaitement étudiés ; les personnages sont là tout à fait à leur place, remplissent les faces antérieures de la cuve, conduisent tout naturellement l'œil de la base au sommet et complètent parfaitement l'ensemble de la tribune.

Nous signalerons la fermeté simple et correcte de la colonne, le bouquet qui la couronne, et les feuillages sévères qui encadrent les têtes des prophètes, tout en ornant les angles de la retombée de la cuve.

II. *La cuve ou tribune. — La vérité écrite.*

Nous arrivons à la cuve proprement dite. On y voit la vérité dictée par Jésus-Christ et écrite par les Évangélistes.

Cette cuve est octogone, le sujet qui y est traité rappelle la belle façade de l'autel du célèbre Père Arthur Martin. L'artiste pourtant, tout en profitant de ce beau modèle, a su tenir compte de la différence des époques, et l'on peut dire que ce travail est complètement réussi.

Les yeux se reposent avec plaisir sur le devant de cette tribune. Le Christ y a la figure traditionnelle ; du doigt il appelle l'attention. A ses pieds on lit, en caractères gothiques, ces mots qui résument toute la pensée de la chaire : *Ego sum veritas*, je suis la vérité.

Les Évangélistes prêtent l'oreille ; ils ne perdent rien des enseignements qu'ils auront à livrer aux âges futurs ; ils tiennent une plume et un livre. Ici, comme pour les autres parties de la Chaire, on s'aperçoit que la caractéristique des saints n'est pas une science inconnue au sculpteur ; chacun des évangélistes a l'attribut qui lui convient : saint Jean, l'aigle ; saint Matthieu, l'homme ; saint Luc, le bœuf, et saint Marc, le lion.

Les Évangélistes sont séparés par des pilastres qui, avec l'arcature surbaissée, font un encadrement et donnent plus de relief aux personnages. Ces pilastres sont revêtus à leur fût d'imbrications, les uns disent de feuilles de palmier, les autres de plumes. On retrouve les mêmes pilastres ou colonnes dans la belle balustrade des orgues de Clermont.

La grande gorge, au-dessous de l'appui-mains, est agrémentée d'une frise délicatement fouillée en plein bois et laissant s'épanouir des feuillages et des fruits. On y voit aussi des oiseaux qui viennent becqueter ces fruits, symbole gracieux des fidèles qui écoutent la parole de Dieu, et se nourrissent des fruits de la vérité divine. Cette frise est un des beaux détails de la Chaire ; elle est aussi une réminiscence de celle des orgues et

fait l'éloge de M. Stourne, beau-frère de M. Froc, à l'habile ciseau duquel nous devons toutes les sculptures du monument.

III. *L'escalier. — La vérité prêchée ou annoncée.*

Regardez à la belle porte de l'escalier, vous y verrez le Christ ; il porte dans une main la boule du monde, et de l'autre, il commande : Allez, enseignez ; *ite, docete.* Et voilà les Apôtres qui partent à la conquête du monde. Rien ne convenait mieux que l'escalier pour rendre cette pensée.

Tout dans la figure des Apôtres et dans leur pose indique la bravoure. On voit qu'ils sont prêts à souffrir mille morts pour la gloire de leur Maître. Vous les apercevez chacun dans un compartiment formé par une arcature s'appuyant sur des piliers. Leur symbole particulier les fait reconnaître. C'est, en commençant par en bas : 1° saint Philippe tenant une croix à la main ; 2° saint Matthias avec son équerre ; 3° saint Jacques le Mineur avec la massue : 4° saint Thomas avec la lance ; 5° saint Simon avec une scie ; 6° saint Barthélemy avec un scalpel ; 7° saint Jacques le Majeur avec un bâton de pèlerin surmonté d'une gourde ; 8° saint André avec sa croix bien-aimée. Saint Jean et saint Matthieu se trouvent, comme il a été dit, sur la cuve, parmi les Évangélistes. Quant aux chefs des Apôtres, saint Pierre et saint Paul, nous les retrouverons plus loin dans la description du dossier.

Cette scène bien mouvementée est couronnée d'une gorge garnie de feuillages, laquelle vient se joindre, ainsi que la gorge du rampant inférieur, avec les gorges correspondantes de la tribune, ce qui est une grande difficulté vaincue ; aussi est-il rare de voir cette règle observée dans nos chaires modernes. Ici, on peut dire que la réunion de l'escalier avec la cuve est imperceptible.

L'escalier contourne très bien le pilier qui reçoit la Chaire ; il s'appuie sur deux pilastres à chapiteaux, et il a l'avantage immense de ne pas tenir trop de place.

IV. *Le dossier. — La vérité gardée par l'infaillibilité du Pape.*

Le dossier est sans contredit, pour les connaisseurs, une des plus belles parties de la Chaire. On y voit le Souverain-Pontife siégeant *in cathedra*, en chape, et le front ceint de la tiare. Il est le véritable gardien de la vérité. C'est lui qui a été chargé de paître tout le troupeau, les agneaux comme les brebis, et de confirmer ses frères dans la foi : *Confirma fratres.* On a voulu que les traits du Pontife fussent ceux de l'immortel Pie IX, le

Pontife de glorieuse et sainte mémoire, qui, au concile du Vatican, prononça la définition du Dogme de l'infaillibilité de Pierre et de ses successeurs. A ses côtés sont les deux grands défenseurs de l'Église, S. Pierre et S. Paul. Au-dessous de sa tête on aperçoit le Saint-Esprit qui étend ses ailes sur le Pontife, lui promettant aide et assistance jusqu'à la fin des siècles.

Cette scène, d'un caractère ferme et sévère, affecte la forme d'un triptyque à deux volets ; la sculpture est d'un fini achevé. Ce triptyque tout à la fois se confond avec la cuve dont il est l'un des côtés et forme la base de la pyramide qui vient s'y enchevêtrer et s'y reposer.

V. *L'abat-voix. — La vérité commentée ou expliquée.*

L'abat-voix sert de magnifique couronnement à la Chaire. On peut le considérer comme composé de quatre étages se terminant par une flèche légère, surmontée de l'Ange de la Vérité. Il indique la patrie de la vérité triomphante, le Ciel, et il porte la croix, symbole de la foi qui a vaincu le monde : *Hæc est quæ vincit mundum, fides nostra*.

Au sommet des contreforts du premier couronnement, on aperçoit les Pères de l'Église latine ; les Pères de l'Église grecque sont assis dans les galeries de l'étage supérieur ; et au milieu de la flèche, on découvre, placée sous un dais, la statue de saint Samson, Apôtre de la vérité et patron de l'église de Clermont.

Nous laissons aux amateurs de menuiserie et de sculpture le soin d'examiner les mille détails de cette flèche. Il faut être un spécialiste, et surtout avoir bien étudié les moulures du XVIe siècle, pour comprendre combien de difficultés il a fallu surmonter pour reproduire ces pénétrations multiples, ces arcatures variées, qui, allant toujours en diminuant de la base au sommet, conservent scrupuleusement leur même dessin et reproduisent toujours les mêmes huit pans.

Les contreforts avec arcs-boutants, ayant leur souche sous les culots inférieurs de l'abat-voix, sont formés de courbes et de contre-courbes telles que le génie de cette époque les a inventées.

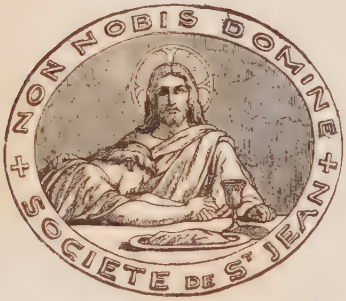
Le plafond de l'abat-voix est orné d'un pendentif central auquel les huit nervures qui le supportent, parties de l'extrémité des huit pans, viennent aboutir comme à leur centre. Toutes ces gracieuses arcatures, formant dentelle, rappellent la grande arcature à petits pendentifs, trilobée, qui ouvre sur le transsept de l'église Saint-Samson. Apres tout, retournez l'abat-voix de la Chaire et vous aurez un beau spécimen des riches pendentifs du XVIe siècle.

L'abbé Bouflet.

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN



Procès-verbaux des Séances.

(Extraits.)

Séance du 4 novembre 1878. — M. le Président donne communication d'une lettre de M. Charles Poisot invitant les membres de la Société à l'audition d'une Messe de *Requiem*, de sa composition, qui sera chantée le vendredi 8 courant dans la chapelle des RR. PP. Barnabites, rue de Monceaux.

M. Félix Clément informe les membres présents que la Société française de Saint-Luc, pour la publication de bonnes images, a réuni mercredi dernier son Comité de direction pour arrêter le choix des sujets à publier. Parmi les compositions adoptées pour une prochaine livraison, figure *la Trinité* par Albertinelli.

M. Laverdant communique un numéro de la *Voix religieuse*, Revue catholique contenant le canevas d'une étude sur le Cours d'esthétique professé au Collège de France par M. Charles Blanc.

Une lettre du secrétaire du Comité catholique invite la Société à préparer le programme des questions d'Art chrétien à étudier dans la prochaine Assemblée générale des catholiques. Ce programme est mis à l'ordre du jour pour la prochaine séance.

Séance du 11 novembre. — M. le Président fait part de la visite qu'il a reçue de M. le chanoine Alessandri, du chapitre d'Assises, qui s'occupe de placer les photographies des peintures d'Assises, afin de venir en aide aux œuvres de charité de cette ville. Ces photographies forment un album des plus précieux des œuvres de Giotto et de son école.

M. Félix Clément fait observer à ce sujet combien il serait désirable que ces chefs-d'œuvre, qui s'effacent de plus en plus, fussent fixés par la gravure avant de disparaître complétement.

Cette question pourra être introduite dans le programme de la prochaine assemblée, lequel va être mis à l'étude.

Le R. P. Martinov informe qu'il a entre les mains un album archéologique russe du plus grand intérêt, contenant un grand nombre d'aquarelles représentant des objets du culte. Le compte-rendu qu'il se propose de publier n'a pas moins de soixante pages et ne pourra être inséré dans la *Revue*. Mais le R. P. veut bien promettre d'en donner un résumé.

L'ordre du jour appelle la discussion du programme.

M. Félix Clément fait observer que plusieurs des questions indiquées pour d'autres Commissions de l'Assemblée générale se rapportent à l'Art chrétien, et que notre Société ne doit pas s'en désintéresser. Ainsi la cause de la liberté d'enseignement est aussi celle de l'Art chrétien, par suite du lien qui existe entre l'art, la littérature et l'histoire. Dans l'état actuel de l'enseignement, l'esprit et l'imagination des jeunes gens ne sont pas dirigés dans un ordre d'idées où les facultés esthétiques puissent se développer dans le sens de l'idéal chrétien. On peut en dire autant des questions relatives à l'enseignement professionnel du dessin, aux corporations, etc.

M. Félix Clément propose d'introduire dans le programme la question de l'emploi de la mosaïque dans la décoration des églises. Quelques avis sont échangés sur le rôle respectif de la fresque, de la verrière et de la mosaïque, suivant le style des monuments et le climat des diverses contrées.

La question sera de nouveau étudiée.

Séance du 18 novembre. — Le R. P. Germer-Durand propose de faire appel aux Universités catholiques pour la fondation d'un enseignement sérieux de l'esthétique. On aurait ainsi le moyen d'opposer les vrais principes catholiques de l'art aux théories matérialistes souvent émises dans l'enseignement public, dans la presse quotidienne et dans plusieurs Revues d'art.

Sur cette proposition, la première question du programme est ainsi formulée :

« Nécessité de fonder des chaires d'esthétique dans les universités catholiques, en présence des tendances matérialistes de l'enseignement des beaux-arts. »

La seconde question, motivée par la communication de M. Félix Clément dans la séance du 11 novembre sur la reproduction des anciennes fresques, est admise dans ces termes :

« Rechercher les moyens de conserver et de reproduire, par la gravure ou par d'autres procédés, les fresques des anciens peintres chrétiens, qui se détériorent par l'action du temps. »

La troisième question aura pour objet la décoration des églises. M. Félix Clément propose d'encourager l'emploi de la mosaïque.

M. Monnier dit que, de l'avis des peintres et de quelques architectes, ce mode de décoration produit par ses fonds d'or un scintillement qui fait du tort aux figures, et que d'ailleurs ce procédé ne donne que des dessins imparfaits. Après une discussion approfondie sur ce sujet, il reste établi que, pour décorer les voûtes et les parties hautes d'une église, la mosaïque l'emporte sur la peinture à fresque.

M. Félix Clément fait remarquer que nous avons sous les yeux, dans le chœur de l'église Saint-Germain des Prés, des peintures à fond d'or qui sont du meilleur effet. Il ajoute que Hippolyte Flandrin voulait employer ce procédé pour toutes les peintures de la nef, et qu'il n'y renonça qu'à cause des résistances de l'architecte. D'ailleurs les fresques sont très vite attaquées par l'humidité, et l'emploi de la mosaïque a l'immense avantage de fixer pour des siècles l'œuvre du peintre.

La troisième question est ainsi formulée :

« De l'emploi de la mosaïque dans la décoration des églises. »

Séance du 25 novembre. — Le R. P. Germer-Durand met sous les yeux des confrères une publication nouvelle de la maison Monnoyer (au Mans). C'est l'*Office des morts* avec des encadrements reproduits d'après Simon Vostre, Pigouchet. etc., représentant la *Danse macabre*, l'*Histoire de Job*, l'*Histoire de la Passion* et divers ornements.

M. Félix Clément fait observer que l'exiguïté des cadres est moins favorable au développement des sujets à personnages qu'à l'ornementation proprement dite.

M. Bouvrain veut bien se charger de réunir des documents pour la rédaction d'une Chronique des arts, qui serait publiée dans le Bulletin.

La quatrième question du programme, relative à la Musique religieuse est mise à l'étude. Sa rédaction n'est pas encore arrêtée.

Séance du 9 décembre. — M. le Président donne communication d'une lettre de M. V. Menioile qui fait don à la société d'un portrait en photographie de M. Savinien Petit. Il a été décidé qu'un certain nombre de ces portraits serait acquis par la Société afin que chaque membre qui le désirerait pût conserver le souvenir des traits de notre regretté confrère.

Le R. P. Martinov communique un nouveau travail sur l'architecture religieuse en Russie, où il est démontré, contrairement à l'opinion émise par M. Viollet-le-Duc, au savoir et au talent duquel il rend hommage, que l'architecture romane a existé en Russie.

M. Félix Clément rend compte des travaux du Congrès catholique de Lille.

Ce Congrès a été l'un des plus nombreux et des plus importants auquel il a assisté. Il s'est tenu les 27, 28, 29, 30 novembre et le 1er décembre. Parmi les motions qui se rattachent plus directement à l'objet de nos travaux, M. Félix Clément signale les suivantes : Enseignement catholique des Beaux-Arts; Encouragement donné à une Esthétique chrétienne; Propagation d'une bonne et saine imagerie religieuse puisée dans les œuvres des maîtres; Recommandation de la Société française de Saint-Luc et des écoles de dessin fondées à Gand par M. le baron Béthune, et à Lille d'après la même méthode par le Comité catholique; Surveillance exercée par les chefs de famille en ce qui concerne la décoration et les objets d'art dans leurs demeures au point de vue de la morale; Formation d'une Commission spéciale chargée d'étudier les réformes qui pourraient être introduites dans l'usage de la musique dans les églises, et les moyens de développer le goût des formes les plus élevées et les plus religieuses de la musique sacrée; enfin, Constitution d'une société des Amis des arts chrétiens, sorte d'Académie protectrice du goût, du grand art, auxiliaire des efforts des artistes chrétiens et qui serait organisée sur une vaste échelle, dans toutes les provinces de la France. M. Félix Clément, en remplissant les fonctions de vice-président de la deuxième section comprenant l'Enseignement, la Propagande et l'Art chrétien, n'a pas omis de parler de la Société de Saint-Jean, dont les travaux ont été accueillis avec sympathie.

M. le Président donne lecture d'un passage d'une conférence de M. Lemmens sur le plain-chant, et d'un rapport de l'Académie des Beaux-Arts sur les envois de Rome. Ces deux lectures constatent la décadence de l'art musical. On en donnera des extraits dans la *Revue de l'Art chrétien.*

Séance du 16 décembre. — Le R. P. Germer-Durand rend compte de la conférence de M. Lemmens sur le plain-chant, à laquelle il a assisté.

M. Lemmens a dit que pour une bonne restauration du plain-chant, il

faut rechercher la meilleure leçon des mélodies grégoriennes, en comparant les manuscrits des diverses époques. Il admet même que, dans certains cas, quand le texte paraît contenir des fautes contre les règles de l'art, il faut corriger et changer les notes. Ce dernier point est très-délicat, à cause de l'incertitude où nous sommes sur les règles qui ont présidé à la composition des anciens chants.

Sur la question de l'accompagnement, M. Lemmens exige le respect le plus absolu de la tonalité grégorienne ; mais il n'exclut aucune des ressources de l'harmonie, même de l'harmonie moderne. Il proclame du reste que la musique actuelle est en pleine décadence, et ne peut se relever qu'en revenant franchement au système diatonique, qui n'est autre que le système du plain-chant.

M. Félix Clément pense que sur la première question, celle de la restauration des textes, on ne doit pas remonter au-delà de la version publiée après le Concile de Trente, sous la surveillance des Souverains Pontifes. A cette époque les chants liturgiques ont été simplifiés, les mélodies dégagées d'un grand nombre d'ornements inutiles, et appropriées aux besoins du temps et à l'organisation de l'Église en paroisses.

Le R. P. Germer-Durand répond que l'usage des notations antérieures n'a jamais été prohibé dans l'Église, et si, comme il le paraît par l'étude des manuscrits, les chants les plus ornés remontent à une époque reculée, quelle raison y aurait-il de les abandonner?

Diverses observations sont échangées sur cette matière intéressante, qui exige un examen très-approfondi de questions diverses touchant à l'histoire des notations, à la correction des textes liturgiques et des manuscrits écrits en neumes et en notation carrée.

Séance du 30 *décembre.* — L'étude de la seconde question du programme est reprise, sur la remarque qu'elle a été présentée sous une forme trop générale. Voici la rédaction définitive :

« Rechercher les moyens de pourvoir à la conservation et à la reproduction des chefs-d'œuvre de peinture à fresque exécutés pendant les trois siècles qui ont précédé la Renaissance, et qui sont détériorés par l'action du temps, afin de contribuer à l'enseignement de l'art chrétien, au développement des études des artistes et à la propagation des types et des meilleures compositions des maîtres de l'époque préraphaélique. »

Séance du 6 *janvier* 1879. — Il est décidé que la médaille de la Société, dont le modèle a été adopté l'année dernière, sera frappée en bronze, en nombre suffisant pour pouvoir être envoyée à tous les membres de la Société.

M. Félix Clément demande que quelques exemplaires soient frappés en

argent, pour être offerts aux personnes qui, en dehors de la Société, ont rendu des services signalés à la cause de l'Art chrétien.

La quatrième question du programme, relative à la Musique religieuse, est ainsi arrêtée :

« Étudier les causes du peu d'influence de la musique sacrée sur les mœurs et les goûts du public. Les développements excessifs de la musique dramatique, actuellement la seule favorisée, n'ont ils pas contribué à détourner les esprits des formes graves de l'art musical et fait perdre de vue le but principal de la musique, qui est la louange de Dieu? »

Séance du 12 janvier 1879. — M. le duc de Brissac donne lecture de l'ensemble des questions soumises aux délibérations de la prochaine Assemblée générale des catholiques.

Il donne ensuite communication : d'une lettre de M. le baron Béthune d'Ydewalle, dans laquelle il adresse ses remerciements pour son admission dans la Société et ses vœux pour les progrès de notre œuvre ; d'une lettre de M. l'abbé Pimont, membre de la Société, relative à son ouvrage sur les *Hymnes du Bréviaire romain*, dont une seconde série vient de paraître. Il sera rendu compte dans le Bulletin de cet ouvrage très-important pour l'étude de la poésie chrétienne.

Séance du 28 janvier. — Le R. P. Germer-Durand communique la reproduction d'une peinture des catacombes du Xe ou XIe siècle, où saint Jean est représenté au pied de la Croix, tenant un livre dans la main suivant l'ancienne tradition. Dans cette peinture, le Christ est revêtu d'un colobium sans manches.

M. Descottes dépose de la part de M. le comte Grimoüard de Saint-Laurent le manuscrit d'un important travail sur l'image du Sacré-Cœur, qui est destiné à la *Revue*.

Les membres de la Société sont invités par Mme veuve Savinien Petit au service d'anniversaire qui sera célébré, pour le repos de l'âme de notre regretté confrère, le lundi 3 février prochain, en l'Église de Notre-Dame-des-Champs.

Liste des Membres nouvellement admis dans la Société.

M. Devaux, 33, quai d'Orléans, au Hâvre.

Mme la comtesse de La Tour-du-Pin, née d'Harcourt, 11, rue Vanneau, à Paris.

M. le comte de Pas, 18, rue de Pas, à Lille.

M. le baron Béthune d'Ydewalle, Cour du Prince, à Gand (Belgique).

M. Della Jogna, architecte à Saint-Laurent-lès-Mâcon (Saône-et-Loire).

M. l'abbé Millot, premier aumônier au Lycée Louis-le-Grand, rue Saint-Jacques, 123, à Paris.

M. l'abbé Buattier, vicaire à Notre-Dame, à Bourg (Ain).

Œuvres offertes à la Société.

	Donateurs.
L'Architecture romane en Russie, par le R. P. Martinov.	L'auteur.
Annuaire archéologique pour 1879, par M. Anthyme Saint-Paul.	Id.
Portrait photographique de Savinien Petit. . .	M. V. Meniolle.
Histoire abrégée des Beaux-Arts, chez tous les peuples et à toutes les époques, par M. Félix Clément	L'auteur.
Étude sur l'Art chrétien, par M. E. Cartier. Nouvelle édition.	Id.

Caveant consules ! — L'oubli des grands principes de l'art qui prennent leur source dans l'amour de la beauté idéale, dans la recherche de la perfection, dans l'exercice d'une raison forte et éclairée, amène nécessairement l'impuissance et la stérilité. On entend dire de tous côtés que les beaux-arts sont en décadence, qu'aucune œuvre vraiment saillante ne s'impose à l'admiration, que les artistes ne savent plus composer un tableau religieux, que la grande peinture d'histoire est définitivement abandonnée, que les *impressionistes* ont envahi la littérature, que les effets d'un réalisme brutal, dépourvu de toute sanction morale, sont seuls recherchés et applaudis par le public ; il y a malheureusement beaucoup de vérité dans ces doléances, et tant qu'on ne consentira pas à mettre le doigt sur la plaie, tant qu'on ne modifiera pas profondément l'organisation des beaux-arts dans notre pays, la décadence s'accélèrera de plus en plus. En attendant, ce n'est pas seulement dans le domaine des arts plastiques que cette absence d'idées et cette défaillance dans l'art de grouper des figures et d'exprimer un sujet se remarquent ; les facultés des musiciens eux-mêmes semblent s'être égarées dans des sentiers perdus. Voici les conclusions du rapport de l'Académie des Beaux-Arts sur les envois des prix de Rome de musique cette année ; il est sévère, ainsi qu'on va en juger :

« ... En résumé, l'Académie a le regret de constater que, chez les pensionnaires musiciens, les tendances à s'éloigner des conditions éternelles de la beauté dans l'art s'accentuent chaque année de plus en plus. Il y a là, sous les semblants d'un système savant, un parti pris de se dispenser d'un travail châtié, épuré par le goût, et par conséquent la volonté secrète d'accomplir une besogne facile. Du reste, tout en prétendant se préoccuper principalement de l'orchestration, la plupart de ces jeunes musiciens n'ont qu'une connaissance très-superficielle du mécanisme et des ressources propres aux divers instruments. Aussi, commettent-ils à cet égard les erreurs les plus graves, celle, par exemple, qui consiste à croire qu'une superfétation de notes suffit pour produire une bonne sonorité. Quant à la prosodie française, si scrupuleusement respectée par les maîtres nos devanciers, elle est aujourd'hui traitée de la façon la plus cavalière. Finalement, quelque système qu'on ait la prétention de faire prévaloir, l'Académie ne cessera pas d'attacher un prix principal à la simplicité et à la beauté de la mélodie, à la vérité de l'accent, à l'impression pénétrante produite par une harmonie claire et solide, en un mot à ce qui fait en réalité le charme et la puissance de la musique. »

Si les jeunes compositeurs abusent des timbres de l'orchestre, et substituent à la mélodie la multiplicité de notes aussi étrangères souvent aux lois fondamentales de l'harmonie qu'aux règles du goût, dans les cantates, les scènes d'opéra et ce qu'ils appellent des morceaux symphoniques, il paraît que les organistes non plus ne sont pas à l'abri d'un reproche semblable. C'est ce qu'un maître autorisé, M. Lemmens, un des premiers organistes de notre temps, vient de déclarer dans sa dernière conférence sur le plain-chant, faite à Paris.

« La musique de notre époque, a-t-il dit en substance, ne peut se relever qu'au contact vivifiant des mélodies antiques. On ne cherche pas à composer de beaux chants, mais seulement à trouver des effets de timbres plus ou moins ingénieux, souvent vides et creux. A qui la faute? En partie aux facteurs d'orgues qui, par la multiplicité de leurs combinaisons de jeux, favorisent une tendance très-accusée des jeunes musiciens à la matérialisation de l'art. »

Il n'est que trop vrai que les développements considérables donnés aux orgues transforment souvent les organistes en mécaniciens. La multiplicité des jeux (je pourrais citer des orgues qui en possèdent plus de cent), les effets de sonorité recherchés et obtenus au moyen de quinze à vingt pédales d'accouplement et de combinaisons, absorbent les facultés de l'artiste, donnent le change à son imagination, lui font apparaître comme une idée ce qui n'est qu'une impression naturelle d'acoustique. Le carac-

tère de nos Offices divins demande plus de simplicité, de véritable grandeur. Haendel et Bach n'avaient pas a leur disposition tant de combinaisons byzantines et, quoi qu'on puisse dire, leur génie élevé ne s'y serait pas assoupli. Je partage entièrement l'avis de notre confrère M. Lemmens et je pense qu'un peu plus de sobriété dans la composition d'un orgue serait profitable à l'art musical. Il serait même de beaucoup préférable de multiplier dans les provinces et les paroisses rurales des orgues à tuyaux de dimension moyenne et d'y attacher des organistes véritablement musiciens, capables de former un chœur, d'enseigner la musique aux enfants, au lieu de se contenter des sons maigres d'un harmonium joué souvent par une maîtresse de piano, ne sachant même pas qu'il y a cinq tons et deux demi-tons dans la gamme.

FÉLIX CLÉMENT.

FRESQUES DE FLANDRIN, GRAVÉES PAR M. PONCET. — M. Poncet fait paraitre en ce moment la troisième série des gravures reproduisant une des travées du grand œuvre d'Hippolyte Flandrin qui couvre les murs de l'église de Saint-Germain-des-Prés. Cette série se compose de trois planches : *Adam et Ève réprimandés par Dieu, la naissance de l'Enfant Jésus à Bethléem*, et quatre des grandes figures de l'Ancien Testament : *Noé, Abraham, Isaac et Melchisedech.*

Chacune des travées ou arcades de la nef de Saint-Germain-des-Prés contient ainsi deux compositions, l'une de l'Ancien, l'autre du Nouveau Testament, l'une commentant et expliquant l'autre, et quatre figures. Dans la première travée, au-dessus de l'Annonciation et du Buisson ardent, Adam et Ève commencent la ligne de ces figures qui se termine à la dernière travée par celle de S. Jean-Baptiste le précurseur.

M. Poncet a été choisi par le grand peintre religieux dont il fut le principal élève et l'un des assidus collaborateurs qui l'aidèrent dans l'exécution de cette œuvre. Après la mort de Flandrin, la ville de Paris confia à M. Poncet l'exécution par le burin de ce gigantesque travail.

Cette œuvre fait grand honneur au graveur qui s'est voué à reproduire les savantes pages de son illustre maître. C'est par une sorte de pitié filiale qu'il a consenti à s'en charger seul, car M. Poncet n'est pas seulement graveur, il est aussi et surtout peintre ; il a exposé des ouvrages dans tous nos salons de peinture depuis près de 20 ans. Il a été médaillé comme peintre d'histoire et de portraits, et nous nous souvenons avoir vu deux portraits de lui au dernier salon qui attiraient par une grande simplicité de moyens et une grande distinction d'allure. Son œuvre de graveur déjà publiée en partie ne comprend pas moins de 40 planches dont deux,

L'Entrée de Jésus à Jérusalem et *la Montée de Jésus au Calvaire* peuvent compter parmi les plus grandes qu'on ait jamais exécutées.

M. Poncet possède à un haut degré le sentiment de la peinture. Ses gravures donnent rigoureusement la pensée des originaux. Rompu à toutes les difficultés, il puise dans une remarquable simplicité sa principale force. L'entrée de Jésus à Jérusalem, la montée au Calvaire, l'Annonciation, le Buisson ardent, la Nativité, Adam et Ève chassés du Paradis, le Baptême de N.-S. et quelques autres qui figuraient dans le pavillon de la Ville de Paris à l'Exposition universelle peuvent compter parmi les meilleures et les plus pures gravures en taille-douce. L'artiste s'est classé au rang des maîtres et il gardera ce rang dans l'avenir.

Le succès obtenu et mérité par ces premières estampes nous est un garant du mérite des prochaines, et nous pensons être agréable à nos lecteurs en leur faisant connaître cette œuvre d'une capitale importance, déjà saluée par les applaudissements de tous les bons juges et si digne de l'admiration du public.

F. Cl.

TRAVAUX DES SOCIÉTÉS SAVANTES

Académie des inscriptions. — *Les Méreaux de saint Paul.* — Il existe de nombreux exemplaires d'une petite pièce de cuivre, frappée au dix-septième siècle, du genre de celles que les numismatistes appelent *méreau*. Le méreau est un jeton qui se distribuait aux membres d'un chapitre lors de leur réunion. Celui dont il s'agit présente la figure de saint Paul, tenant d'une main le livre des Epîtres, de l'autre le glaive, symbole de la parole; les lettres S. P. qui accompagnent la figure ne laissent aucun doute sur l'identité du personnage. Au revers, on voit un grand R couronné au-dessus d'un croissant accompagné de deux fleurs de lis. Les dates sont : 1618, 1649, 1664. L'opinion commune était qu'il fallait voir dans l'R couronné l'initiale d'un nom de ville ; on proposait : Rouen, Reims, Riom, Rethel. Mais on n'avait pas plus de raisons pour cela que pour se décider entre les villes dont le nom commence par un R, et ceux qui inscrivaient la pièce parmi les monnaies rémoises étaient obligés de reconnaître qu'ils le faisaient gratuitement.

Tel est le problème que M. de Longpérier vient de résoudre. L'éminent numismatiste a remarqué dans la collection Charvet un sceau qui a pour type un saint Paul debout entre deux R couronnés, et qui porte la légende suivante (que nous traduisons) : « Sceau du chapitre de Saint-Denis en France. » Il appartient au commencement du dix-septième siècle ; la ressemblance générale de son type et du type des méreaux indéterminés est frappante ; leur origine est commune. D'autre part, au témoignage de dom Germain Miket et de dom Félibien, qui écrivaient entre 1636 et 1706, les chanoines de Saint-Paul, dont l'église collégiale avoisinait la célèbre abbaye de Saint-Denis, prétendaient avoir pour fondateur le roi Robert. La présence de l'R couronné, initiale du nom royal, rappelle cette prétention plus ou moins contestable. Enfin, une charte de 1003 du roi Robert donne à saint Denis le titre de « disciple du grand apôtre Paul », et cette circonstance expliquerait la fondation de l'église où le pieux monarque allait prier en sortant de la grande abbaye.

Les analogies numismatiques et les témoignages écrits se réunissent donc pour autoriser les attributions des méreaux au chapitre de Saint-Paul, de Saint-Denis en France, et pour permettre de reconnaître dans l'R couronné l'initiale de Robertus.

— Dans une autre séance, M. Léopold Delisle a fait connaître un manuscrit de la bibliothèque de Lyon du sixième siècle, qui contient la plus grande partie d'une version latine de la Genèse, de l'Exode et du Deutéronome antérieure à la *Vulgate*. La principale lacune du *Codex*, qui porte sur le Lévitique et le livre des Nombres, se trouve comblée par un manuscrit du même temps, faisant partie aujourd'hui du cabinet de lord Ashburnham ; en sorte que l'on a ainsi tout le *Pentateuque*.

On sait que la version *italique* remonte probablement jusqu'aux temps apostoliques et qu'elle a été traduite littéralement du grec des *Septante*, en dehors du texte hébreu. Cette version primitive, corrigée par saint Jérôme sur l'ordre du Pape saint Damase, est devenue la *Vulgate* reçue authentiquement dans l'Eglise.

La découverte d'un manuscrit du sixième siècle contenant la vieille *italique*, antérieure à saint Jérôme, est du plus grand intérêt pour l'exégèse biblique.

Comité des travaux historiques. — M. Léon Renier fait un rapport verbal sur une lettre de M. Courgeon, inspecteur de l'académie de Paris, relative à la situation des monuments de l'antiquité de l'Algérie.

Les faits regrettables signalés dans la lettre de M. Courgeon ne sont malheureusement que trop réels. Un seul exemple fera juger de l'abandon dans lequel sont laissés les monuments les plus intéressants. Des 4,000 inscriptions publiées par M. Renier, dans son grand recueil, c'est tout au plus s'il en subsiste aujourd'hui la moitié. Le gouverneur général de l'Algérie, instruit de cet état de choses, avait espéré le faire cesser, au moyen de la création d'un inspecteur des monuments historiques par province, mais le crédit demandé à cette effet a été refusé par la Chambre des députés qui ne croit pas à l'efficacité du remède proposé.

A ce sujet, M. Charles Robert, qui est intendant général et archéologue, et par conséquent fort compétent, déclare qu'il ne croit pas non plus que des inspecteurs auraient réussi à arrêter le mal. Selon le savant antiquaire, le meilleur moyen d'arriver au but que l'on voudrait atteindre serait que toutes les agents du gouvernement en Algérie, sans exception, fussent tenus de veiller à la conservation des monuments, et eussent

qualité pour dresser ou faire dresser procès-verbal en cas de contravention aux lois et règlements sur la matière.

M. Léon Renier approuve cette opinion et ajoute qu'il y aurait lieu d'adresser une circulaire aux inspecteurs d'académie, aux maires, aux instituteurs primaires, pour qu'ils aient à signaler la découverte des monuments et à veiller à leur conservation. En résumé, la Section demande que l'attention de M. le Ministre soit attirée sur les propositions de MM. L. Renier et Charles Robert, auxquelles elle s'associe unanimement.

Société des antiquaires de France. — M. G. Schlumberger présente à la Société un denier d'argent anonyme et une bulle de plomb provenant de Syrie. Ces deux monuments, entièrement inédits, présentent, le dernier surtout, un intérêt capital au point de vue de l'histoire de l'Orient latin. Sur le dernier, figure identiquement le même édifice d'aspect si particulier qu'on retrouve sur les pièces fort communes du roi Amaury Ier de Jérusalem et sur les monnaies infiniment plus rares du roi Jean de Brienne, édifice que M. le comte de Vogüé a le premier identifié avec la rotonde du Saint-Sépulcre. Seulement, jusqu'ici on en était réduit à ce sujet à de simples présomptions, tandis que cette fois il n'y a plus de doute possible, car sur le denier de M. Schlumberger, le monument en question est entouré de la légende en gros caractères ✝ SE VLCHRI : DOMINI pour (*Moneta*) *Sepulchri Domini*. Mais ce denier n'est pas remarquable à ce point de vue seulement; au revers, qui porte une croix comme tous les deniers syriens contemporains, figure la curieuse légende ✝ DRAGMA ACCONEN. pour *Dragma Acconensis*, *drachme d'Acre*. C'est la première fois, croit M. Schlumberger, qu'on retrouve sur une monnaie médiévale cette désignation monétaire de *Dragma*, *drachme*. Rappelons qu'on connaissait déjà une monnaie frappée au même atelier de Saint-Jean-d'Acre sous le comte Henri de Champagne, roi titulaire de Jérusalem, avec la légende PVGES D'ACCON, *pougeoise d'Acre*. C'était jusqu'ici, avec le denier de Jaffa publié par M. de Vogüé, la seule monnaie connue frappée par les Francs de Syrie, portant une désignation monétaire. On peut reporter à peu près à la même époque que la pougeoise d'Henri de Champagne le denier anonyme présenté par M. Schlumberger.

La bulle de plomb est du XIIIe siècle; elle porte les légendes suivantes : au droit : S' IOHANNIS : ABBATIS, *Sigillum Abbatis Johannis*, et au revers : SEPVLCRVM BEATE MARIE, *Sepulchrum Beatæ Mariæ*. Il s'agit ici d'un abbé encore inconnu du monastère de la Vallée-de-Josaphat qui était joint à l'église célèbre connue sous le nom de Tombeau-de-la-Sainte-

Vierge ou de Notre-Dame-de-Josaphat. Aucun abbé de ce monastère du nom de Jean n'est désigné dans l'édition des *Familles d'Outremer* de Du Cange, publiée par M. G. Rey. Mais ce qui fait le principal intérêt de cette bulle, c'est le petit édifice du revers, si clairement désigné par la légende citée plus haut. Cet édifice circulaire, flanqué de deux tourelles terminées par deux petites coupoles presque sphériques, surmonté lui-même d'une grande coupole en dôme, à voûte divisée en renflements séparés par des arêtes courbes allant du sommet à la circonférence, cet édifice, disons-nous, peut être considéré comme l'unique représentation contemporaine, connue, de l'église du *Sépulcre de la Vierge*, reconstruite vers 1150 par les croisés et encore debout aujourd'hui, bien que modifiée par des restaurations successives.

Académie de Reims. — La galerie de la façade septentrionale de la cathédrale de Reims est, paraît-il, menacée dans les projets de restauration de l'architecte diocésain. L'académie de Reims prend sa défense et demande, par l'organe d'une commission spéciale, que cette galerie construite après l'incendie de 1481 et reproduisant les arcatures primitives, ne soit démolie pour cause de vétusté, que pour être rétablie telle qu'elle est, sauf à modifier dans la sculpture la flore ornementale qui est du XVIe siècle. Cette galerie reproduite dans tous les ouvrages d'architecture gravés, publiés et imprimés dans toutes les langues, a par là-même acquis le droit de vivre, c'est-à-dire d'être admirée dans l'avenir comme elle l'a été jusqu'ici.

Société centrale des architectes. — A l'exposition universelle de 1878, la Société centrale des architectes a obtenu une médaille d'or (diplôme), et M. Charles Lucas une médaille d'argent comme collaborateur de la Société.

J. C.

BIBLIOGRAPHIE

HYMNOLOGIE ECCLÉSIASTIQUE [1]. *Les Hymnes du Bréviaire romain ; études critiques, littéraires et mystiques*, par l'abbé S. G. PIMONT, second vicaire de N.-D. de Plaisance (Paris). — I. *Hymnes dominicales et fériales du Psautier;* 1 vol. de CXV et 300 p.; Paris, Poussielgue, 1874. — II. *Hymnes du Temps, Avent, Noël, Épiphanie ;* 1 vol. de XLI et 96 p.; Paris, Poussielgue, 1878.

I

Nous sommes loin, grâce à Dieu, de l'époque où, assis sur les bancs de l'école primaire, nous apprenions dans la grammaire française de Noël et Chapsal que *Santeul et Coffin ont composé les belles hymnes du bréviaire de Paris*. Cette application d'une règle du langage au pluriel d'un substantif était restée à l'instar d'une simple réminiscence de notre premier âge, quand au séminaire nous achetâmes, quelque jour, dans une vente publique de livres, les *Hymni sacri et novi, auctore Sanctolio Victorino, editio novissima ; in qua hymni omnes, quod auctor usque ad mortem concinuerat, reperiuntur*. Ce volume in-12, de 260 pages de texte, a été imprimé à Amsterdam, l'an 1760.

L'avouerons-nous aujourd'hui ? Ces hymnes nous semblèrent très froides. Sans doute un latiniste devait y admirer une grande correction grammaticale. Mais c'est tout. Il va de soi que nous nous contentâmes de notre impression solitaire. Le temps n'était pas encore venu de communiquer nos sentiments au public par le moyen d'un recueil périodique.

[1] A l'occasion de la publication de M. l'abbé Pimont, nous avons reçu deux articles, l'un de M. l'abbé Delvigne, l'autre de M. Félix Clément. Nous ne voulons priver nos lecteurs ni de l'une ni de l'autre communication, d'autant plus que nos deux savants collaborateurs se sont souvent placés à des points de vue différents. — J. C.

Il est inutile de faire ici la longue énumération des travaux divers dont les hymnes de l'office liturgique ont été l'objet depuis une trentaine d'années. On s'affectionnerait à l'hymnologie du Moyen-Age rien qu'à la lecture des tomes parus — il y en a onze présentement — de l'*Année liturgique* du très savant et très regretté dom Guéranger.

Pourquoi dissimulerions-nous un regret? Cette exhumation du passé, exhumation à laquelle ont aidé, outre le célèbre bénédictin de Solesmes, MM. Mone et Clément, pour ne citer que deux noms très connus, est une étude archéologique. Beaucoup de ces hymnes ne sauraient trouver place dans notre liturgie ; excellentes, sans doute, comme prière privée, elles ne feront plus jamais partie de notre office public.

Ici surgit une nouvelle question. Ces hymnes insérées au bréviaire romain, bréviaire employé universellement, on peut le dire, par tous les ecclésiastiques usant de la langue latine, dans la récitation quotidienne des heures canoniques, en connaissons-nous suffisamment les beautés? Avons-nous savouré la douceur de ces vers que l'inspiration poétique, aidée par la grâce, a dictés à Sédulius, à Prudence, à S. Ambroise ou à S. Grégoire le Grand ? Nous avons dans nos bibliothèques les œuvres de Virgile et d'Horace, édition *Variorum ;* connaissons-nous les variantes de quelques-unes de ces hymnes de notre office liturgique? Nous ne disconviendrons pas que cette question nous a préoccupé plus d'une fois. Que l'on ouvre au hasard, non pas un volume d'une grande collection des Pères de l'Eglise, mais simplement la *Patrologie* du Docteur Alzog, parue dans la *Bibliothèque théologique du XIXe siècle*, on est tout surpris des divergences notables entre le texte donné par le savant professeur de Fribourg en Brisgau et le bréviaire que nous avons, chaque jour, entre les mains.

Pourquoi donc nos hymnes sacrées ne seraient-elles pas le sujet d'études critiques, littéraires, mystiques, qui nous aideraient à en pénétrer mieux le sens, qui nous en donneraient une meilleure intelligence? M. l'abbé Pimont a tenté de répondre à ce besoin en publiant ses *Hymnes du bréviaire romain*. Nous croyons rendre service à tous en attirant l'attention sur ce travail neuf et franchement original.

Nous n'avons pas à refaire en ce moment l'histoire de l'office divin. Ce sujet a été traité avec une grande compétence par le très révérend dom Guéranger, au tome I de ses *Institutions liturgiques*. Il suffira de rappeler que S. Pie V et Clément VIII n'avaient point retouché les hymnes admises dans le bréviaire publié sous leurs auspices et en vertu de leur autorité apostolique. Cette réforme de l'hymnaire fut conduite à fin par le pape Urbain VIII.

Nous extrayons du bref *Divinam psalmodiam*, daté du 25 janvier 1631,

et que l'on trouve en tête de toutes les éditions du bréviaire romain, le passage suivant : « Hymni (paucis exceptis) qui non metro, sed soluta ora-« tione, aut etiam rhythmo constant, vel emendatioribus codicibus adhi-« bitis, vel aliqua facta mutatione ad carminis et latinitatis leges, ubi « fieri potuit, revocati ; ubi vero non potuit, de integro conditi sunt ; ea-« dem tamen, quoad licuit, servata sententia. »

Il résulte de ce témoignage que le Souverain-Pontife, poète lui-même à ses heures comme le prouve l'ode *Martinæ celebri*, voulut entreprendre la correction des hymnes liturgiques. La commission se composait de trois savants jésuites, Famien Strada, Tarquin Galluzi et Jérôme Petrucci. Dom Guéranger adjoint à cette liste le nom du P. Mathias Sarbiewski.

Quel jugement faut-il porter sur l'œuvre de la commission ? Nous dirons volontiers tout d'abord, avec dom Guéranger, que c'était une œuvre grandement difficile de corriger les vers d'autrui, et des vers dont le sens et les paroles étaient dans la mémoire de tout le monde. On demandait aux correcteurs de conserver la mesure et le sens de chaque vers, de maintenir le fonds des expressions, en un mot la couleur particulière. Ils ont rempli cette tâche, suivant nous, autant qu'elle pouvait être remplie.

Nous ne citerons pas davantage l'illustre restaurateur de la liturgie romaine en France. Mais il nous semble que deux considérations peuvent être présentées ici.

Et d'abord, voici des religieux instruits, versés si l'on veut dans la poésie latine, mais auxquels pour trois d'entre eux leur mère a parlé l'italien autour de leur berceau ; et s'il faut ajouter Sarbiewski, dont les œuvres lyriques, imprimées à Anvers chez Moretus en 1634, portaient une dédicace à Urbain VIII, ce quatrième correcteur commença par le polonais. N'a-t-on pas quelque peu perdu de vue que des étrangers, si on ose le dire, allaient corriger des prédécesseurs, ayant vécu dix et douze siècles avant eux et dont le latin était la langue maternelle ? C'est bien vite dit que S. Ambroise, S. Hilaire, Prudence, Sédulius, S. Fortunat fleurirent dans de basses époques ; il serait peut-être difficile de prouver parfaitement la chose. Sédulius, par exemple, est l'auteur de l'hymne des Laudes de Noël :

A solis ortus cardine
Ad usque terræ limitem,
Christum canamus principem,
Natum Maria Virgine.

Chose bizarre, cette première strophe nous fait entrevoir les compositions rimées universellement employées quelques centaines d'années plus

tard. En 490, c'est une simple coïncidence, toute fortuite, dont on ne trouve plus de trace dans les strophes subséquentes. On ne viendra pas nous dire, pour excuser le faire du *naïf* auteur, qu'il ne savait pas produire autre chose. Cette assertion qu'on pourrait réfuter par cette seule remarque qu'elle est purement gratuite, manque de fondement quant à Sédulius. Ce gracieux poète composait d'excellents vers hexamètres ; nous n'en rappellerons que quelques-uns connus de tous les ecclésiastiques.

Salve sancta parens enixa puerpera regem
Qui cœlum terramque regit per sæcula, cujus
Numen ab æterno complectens omnia gyro,
Imperium sine fine tenet, quæ ventre beato
Gaudia matris habens cum virginitatis honore,
Nec primam similem visa est nec habere sequentem,
Sola sine exemplo placuisti femina Christo.

N'est-ce pas là un magnifique langage ?

Mais pourquoi donc S. Ambroise, élevé à Rome, familiarisé, on n'en peut douter, avec les auteurs du siècle d'Auguste, n'a-t-il pas accepté la métrique de Virgile ou d'Horace ?

C'est ici que nous rencontrons la deuxième considération que nous visions plus haut. On a perdu de vue le but tout différent poursuivi par les poètes chrétiens et celui que recherchaient le chantre de l'*Enéide* et le législateur du Parnasse romain.

Quand Virgile écrivait le vers fameux *Tu Marcellus eris*, il arrachait des larmes au maître du monde et à son entourage ; mais songeait-il à cette masse de peuple qui s'appelle le grand public ? Lorsque Horace composait l'ode célèbre *Mecenas atavis edite regibus*, il destinait à son généreux protecteur une pièce que le profane vulgaire devait sans doute ignorer. Ces poètes païens travaillaient pour le goût de quelques lecteurs délicats, avides de friands morceaux ; les poètes chrétiens avaient en vue dans leurs compositions un chant populaire. Nos hymnes sacrées, c'est ce que l'on a trop oublié, doivent être chantées ; elles ne doivent pas être lues. Cette pensée fondamentale, souvent méconnue, a son importance pour expliquer même la facture du vers.

Sédulius fera parfaitement l'élision dans ses hexamètres, on l'a vu tout à l'heure. Dans les paroles chantées, au contraire, l'élision ne se fait pas. S. Grégoire-le-Grand avait écrit dans l'hymne des Matines pour le dimanche :

Primo dierum omnium
Quo mundus extat conditus,
Vel quo resurgens conditor
Nos morte victa liberat.

Les correcteurs désignés par Urbain VIII ont trouvé fautifs les premiers vers et les ont remaniés, puisque, selon leur manière de voir, l'élision de la syllabe *um* devant la voyelle *o* ne laissait que sept syllabes au lieu de huit. Mais ce remaniement a amené une métamorphose du second vers, et nous avons dit depuis lors :

Primo die quo Trinitas
Beata mundum condidit....

La correction n'est pas heureuse, car la pensée de l'auteur de l'hymne s'en trouve affaiblie. « Pourquoi introduire en cet endroit, M. l'abbé Pimont en fait la juste remarque, la Trinité tout entière, quand le troisième vers affirme nettement que le Créateur du monde est ici le Christ ressuscité : *Resurgens conditor*? Je sais bien que le symbole attribue l'œuvre de la création à Dieu le Père, comme principe de toutes les opérations où les trois personnes divines agissent de concert; mais il n'en est pas moins vrai que, en plusieurs lieux des Ecritures, elle est également attribuée à Dieu le Fils, et toute la suite de cette hymne prouve assez que c'est vers lui que le pieux auteur dirige constamment sa pensée. *Nos morte victa liberat.* »

Le tome I du commentaire liturgique de M. l'abbé Pimont nous a vivement intéressés ; le seul reproche qu'on pourrait formuler, et dont l'auteur n'a pas à porter la responsabilité, ce serait son peu d'utilité pratique. Il faut convenir en effet que, dans la constitution actuelle du calendrier liturgique, nous récitons bien rarement l'office férial ; et s'il s'agit de l'Avent, du Carême ou du temps pascal, nous avons alors des hymnes propres à ces époques de l'année. On savourera toutefois avec délices les réflexions de M. Pimont sur les hymnes du dimanche à Matines et à Laudes, et particulièrement le commentaire dont il accompagne ces hymnes à Prime, Tierce, Sexte, None et Complies, récitées à peu près uniformément tous les jours de l'année, sauf les trois derniers jours de la Semaine-Sainte.

Le tome II ouvre la série des hymnes du temps. Mettons en présence l'hymne de l'Avent à Laudes, telle que nous la récitons aujourd'hui, et telle qu'elle sortit de la plume de son auteur présumé, saint Ambroise :

En clara vox redarguit
Obscura quæque personans;
Procul fugentur somnia :
Ab alto Jesus promicat.

Vox clara ecce intonat,
Obscura quæque increpat ;
Pellantur eminus somnia :
Ab æthre Jesus promicat.

Dans les premiers vers, il y a deux rencontres de voyelles qui ne s'élident pas. Tout bien pesé, dit M. l'abbé Pimont, on aurait tort d'en faire un reproche à la poésie chrétienne ; car l'élision, qui certes n'est pas sans inconvénient aussi à la simple lecture, en présente assurément un très considérable dans l'exécution du chant ; ce qui n'a pas lieu avec la non-élision, parce que le nombre de notes égalant alors exactement celui des syllabes, tout heurt s'adoucit et s'efface, comme il est facile de le constater en étudiant dans les anciens antiphonaires la notation de nos hymnes primitives. Ne quittons pas ces deux premiers vers, ajoute M. Pimont, sans faire observer combien, à notre sens, ils sont inférieurs au texte original. Le verbe *intonat*, qui sonne tout d'abord comme le clairon, prête à la voix du Christ ou de S. Jean-Baptiste un éclat bien autrement solennel que ne le fait le participe *personans*, qui s'affaiblit et s'éteint sans bruit au second plan. Ce mot n'est pas mieux là à sa place que *redarguit* n'est à la sienne au premier vers, dont il suspend le sens.

Certaines strophes ont subi de singuliers remaniements. Prenons, par exemple, l'hymne que nous récitons à Vêpres et à Matines de Noël :

Jesu Redemptor omnium,
Quem lucis ante originem
Parem Paternæ gloriæ
Pater supremus edidit.

Mais S. Ambroise avait écrit :

Christe Redemptor omnium,
Ex Patre Patris unice,
Solus ante principium
Natus ineffabiliter.

Ce quatrième vers fait évidemment allusion à un texte très connu d'Isaïe. Ces réminiscences d'une part, et, de l'autre, l'admirable précision du style, impriment à ce début un ton de grandeur, qui devait nécessairement plus ou moins s'altérer en subissant l'épreuve, en ce genre surtout, toujours si périlleux, d'une retouche.

Quel est le prêtre qui n'a récité avec une affectueuse dévotion la belle hymne de Sédulius aux Laudes de Noël ? C'est une de celles que les cor-

recteurs désignés par Urbain VIII ont le mieux respectée. Ils n'ont guère retouché que le seizième vers où le poète avait dit *Verbo concepit Filium* et le vingt-troisième *Parvoque lacte pastus est.*

Le P. Arevalo, éditeur de ses œuvres complètes parues à Rome en 1794, réprouve cette substitution de mot à ce vers 23e; elle n'était nullement exigée par les règles du langage et elle contrariait également la bonne exécution du chant.

Nous prions le Seigneur d'accorder à M. l'abbé Pimont la grâce de mener à bonne fin son utile, intéressant et pieux travail sur nos hymnes liturgiques. Puissent S. Grégoire-le-Grand et S. Pie V lui obtenir de Dieu vie et santé.

Ad. Delvigne,
Curé de N.-D. au Sablon (Bruxelles).

II.

La première partie du second volume de l'ouvrage hymnographique de M. l'abbé Pimont vient d'être publiée. Elle comprend la *Synopsis*, l'analyse et le commentaire des neuf hymnes pour le temps de l'Avent, de Noël et de l'Epiphanie. En mettant le lecteur en mesure de comparer le texte primitif avec celui dont l'usage a prévalu et qui est résulté de la révision opérée sous le pontificat d'Urbain VIII, M. l'abbé Pimont a rendu un grand service à la cause de la poésie chrétienne et même à celle de la poésie en général. On est frappé de la différence d'accent et de la dissemblance d'expression entre les deux versions. Le texte ancien a un parfum de piété, un élan de foi vivante, une simplicité, une onction que la correction a souvent altérés, presque toujours amoindris. Combien sont frivoles et de peu d'importance les critiques qu'on peut faire de telle ou telle expression dont la latinité offense le purisme des lecteurs d'Horace, en comparaison de l'influence bienfaisante de la perpétuité, de l'immutabilité de la formule de la prière ! Pour quelques dissidents fort scrupuleux en matière de prosodie et assez indifférents en tout ce qui touche à la conservation de nos croyances, on compte de nombreux fidèles dont le cœur se réjouit, dont âme s'exalte, dont les sentiments de foi s'affermissent à la pensée qu'à la place même qu'ils occupent dans le temple, leurs aïeux ont chanté les mêmes hymnes qu'eux, les mêmes jours, peut être aux mêmes heures. N'y a-t-il pas là une poésie d'un ordre supérieur dont les effets s'accroissent par son antiquité même? Ces impressions se produisent encore de nos jours dans les églises qu'une musique dite religieuse n'a pas envahies et où l'usage du plain-chant a été maintenu. C'est avec une

vive satisfaction que j'ai retrouvé dans l'ouvrage de M. l'abbé Pimont les textes primitifs des hymnes de saint Ambroise et de Sédulius que j'ai publiés, annotés au point de vue de la métrique et traduits autrefois. Cela me reporte à vingt-quatre années en arrière, alors que plein de ferveur et d'admiration pour les beautés antiques et vénérables de ces poèmes, j'en composais mes *Carmina e poetis christianis excerpta*, et que je m'exposais aux anathèmes des partisans exclusifs de la littérature païenne. Mais, un tribut plus autorisé que celui d'un artiste et d'un archéologue vient d'être consacré à la gloire de la poétique chrétienne ; c'est celui de M. l'abbé Pimont. Il trace une apologie des auteurs chrétiens avec une érudition aussi solide que variée. Sa préface offre des éléments intéressants de comparaison entre les formes de langage employées par Tertullien, saint Cyprien, Minucius Félix, Lactance, saint Ambroise, saint Augustin, saint Léon et saint Grégoire. M. l'abbé Pimont a reçu des félicitations et des encouragements d'un grand prix ; en premier lieu de Sa Sainteté Pie IX et ensuite de Mgr d'Avanzo, alors évêque de Calvi et de Teano, aujourd'hui Cardinal, de N. N. S. S. d'Avignon, d'Alby, d'Aquila, de Poitiers, et de Moulins. Puisque j'ai cité un témoignage de Mgr d'Avanzo, je saisis l'occasion qui m'est offerte pour signaler à l'attention toute particulière de nos lecteurs la publication récente que vient de faire la Société de Saint-Paul à Lille, sur la proposition de M. le Comte de Pas, de la célèbre LETTRE du docte Cardinal, traduite de l'italien et précédée d'un bref de Pie IX. Elle a pour objet de recommander l'étude de la littérature chrétienne et l'enseignement mixte des auteurs classiques chrétiens et païens. Les arguments sont d'une grande force et d'une logiqne saisissante. Plaise à Dieu que ceux qui sont chargés d'instruire la jeunesse, surtout dans nos rangs, en soient frappés. Quant à la question en elle-même, elle se trouve en même temps posée et résolue dans ces termes du bref du Souverain Pontife : « Votre lettre venge fort habilement l'honneur de la latinité chrétienne que beaucoup ont accusée d'être la corruption de l'ancienne langue, tandis qu'il est évident que la langue, expression de l'esprit, des mœurs, des besoins publics, dut nécessairement revêtir une forme nouvelle, après que le Christ eut apporté sa loi..... Les monuments de chaque siècle que vous énumérez avec un heureux choix .. mettent sous les yeux les commencements de cette forme nouvelle, ses progrès, sa supériorité, et en même temps ils montrent que la coutume constante de l'Eglise a été d'apprendre le latin aux enfants par l'étude mixte des auteurs sacrés et classiques. » Dans le dernier congrès des comités catholiques à Lille, la propagande des Enseignements pontificaux a été expressément recommandée et le Rapport lu par M. l'abbé Didiot sur

l'étude de ces documents a été accueilli par les applaudissements de cette nombreuse assemblée. Or, dans le Bref adressé au savant évêque italien, il y a assurément un enseignement qu'il est utile et peut-être opportun de propager. Voici le texte de ce passage important : « Acceptissimum autem habemus eruditam epistolam a te concinnatam de mixta latinæ linguæ institutione. Scitissime namque ab ipsa vindicatur decus Christianæ latinitatis, quam multi corruptionis insimularunt veteris sermonis ; dum patet, linguam, utpote mentis, morum, usuum publicorum enuntiationem, necessario novam induere debuisse formam post invectam a Christo legem, quæ sicuti consortium humanum extulerat et refinxerat ad spiritualia, sic indigebat nova eloquii indole ab eo discreta, quod societatis carnalis, fluxis tantum addictæ rebus, ingenium diu retulerat. Cui quidem observationi sponte suffragata sunt recensita a te solerter monumenta singulorum Ecclesiæ sæculorum ; quæ dum exordia novæ formæ subjecerunt oculis, ejusque progressum et præstantiam, simul docuerunt constanter in more fuisse positum Ecclesiæ, juventutem latina erudire lingua per mixtam sacrorum et classicorum auctorum lectionem. Quæ sane lucubratio tua cum diremptam jam disceptationem clariore luce perfuderit, efficacius etiam suadebit institutoribus adolescentiæ, utrorumque scriptorum opera in ejus usum esse adhibenda. Nos labori tuo successum ominamur. »

Tous ceux qui ont étudié les ouvrages des grands écrivains depuis le IVe siècle jusqu'au XIIIe reconnaîtront l'admirable précision de ce jugement porté par le Souverain Pontife sur le progrès incessant de la langue latine chrétienne dans le sens d'un accord toujours de plus en plus complet entre le fond et la forme, entre la pensée et l'expression. Ce qui s'est produit dans la composition des hymnes sous la plume de S. Ambroise, de Prudence, de Sédulius, de Fortunat et de S. Grégoire s'est effectué dans les œuvres en prose depuis S. Augustin jusqu'à Alcuin.

L'assimilation des formes de l'élocution aux nuances les plus diverses de la pensée s'accentua davantage encore depuis Théodulphe jusqu'à S. Bernard et Adam de Saint-Victor, et, à mon avis, elle atteignit son plus haut degré de perfection vers le XIIIe siècle. Pour se former une opinion sérieuse et solidement établie à ce sujet, il ne faut pas confondre dans la même critique des auteurs inégalement doués sous le rapport du style, de la culture de l'intelligence et du goût littéraire, mais distinguer les prosateurs éminents, les poètes vraiment inspirés. Je crois, par exemple, qu'il est difficile de trouver un auteur plus consommé dans l'art d'écrire que Jean de Salisbury (V. Metalogicus, *Policraticus seu de nugis curialium*), d'opposer beaucoup de rivaux à S. Ælred encore si peu connu (V. *Speculum charitatis*).

Le style de ces auteurs mérite d'autant plus d'éloges que le premier était un érudit de premier ordre dans le genre de notre Montaigne et que le second n'a traité que des sujets mystiques. Mais, pour échapper à tout reproche d'appréciation trop personnelle, je demanderai, en terminant cette digression où m'a entraîné l'excellent et savant plaidoyer en faveur des hymnes anciennes de M. l'abbé Pimont, si l'on peut imaginer une concordance plus absolue, une unité plus parfaite entre la pensée et l'expression ailleurs que dans les ouvrages de S. Thomas d'Aquin ? Oh ! combien on a eu raison de l'appeler l'*Ange de l'école* et de croire que Notre-Seigneur Jésus-Christ a daigné lui adresser ces mots : *Bene dixisti de me, Thoma.*

En effet, son langage est comme immatériel et comme spiritualisé ; c'est une enveloppe transparente qui laisse la pensée apparaître sans aucun nuage. La précision du rhythme et de la rime n'altère pas celle du dogme : à la fermeté de la foi se mêlent les sentiments les plus tendres ; l'austérité du religieux n'étouffe nulle part l'inspiration du poète ; les hymnes de la fête du Saint-Sacrement, *Pange lingua gloriosi*, *Verbum supernum*, *Sacris solemniis* abondent en images ; le *Laudu Sion Salvatorem* n'offre pas un mot qu'on puisse modifier ni en détacher : l'*Adoro te supplex* a des accents d'une tendresse ineffable ; tout le monde conviendra de cela avec nous. Il y a eu certainement alors un idéal cherché et entrevu dans cet accord si merveilleux entre la pensée et la forme ; et cet accord mérite d'autant plus d'être admiré qu'il a exercé à cette époque une grande influence sur les manifestations plastiques de l'art chrétien.

FÉLIX CLÉMENT,
Vice-Président de la Société de Saint-Jean.

LA RENAISSANCE EN FRANCE, par Léon PALUSTRE ; *dessins et gravures sous la direction de* Eugène SADOUX. — Paris, Quantin, imp.-édit., 2 vol. in-fol.

La première livraison de cet important ouvrage vient de paraître. Elle contient quarante-huit pages de texte, quatre grandes planches hors texte et dix-huit, tant moyennes que petites, distribuées dans le texte même.

Pendant une trentaine d'années, on s'est occupé à peu près exclusivement du Moyen-Age, ce qui a produit une espèce de satiété ; aussi, actuellement, l'attention se porte-t-elle volontiers ailleurs. On a raison d'aimer à connaître l'art à toutes les époques et sous toutes ses formes. Or la

Renaissance a été incontestablement une des périodes artistiques les plus fécondes et les plus ravissantes. L'ouvrage que nous annonçons vient donc à propos.

Une publication a toujours chance de réussir quand elle unit à son titre trois noms déjà honorablement connus, car chacun y apporte, en partie à peu près égale, un élément de succès : ce sont ceux de l'éditeur, du dessinateur et de l'auteur.

M. Quantin, de Paris, a des presses justement célèbres. Sa maison maintient d'excellentes traditions et paraît s'être vouée spécialement aux impressions de luxe. Les belles choses réclament, en effet, les beaux ouvrages. On sent l'amateur jusque dans le tirage limité à cinq cents exemplaires, plus cent vingt-six sur papier de choix et numérotés, comme si l'éditeur craignait que son œuvre devînt vulgaire en se multipliant et surtout en tombant aux mains de gens qui ne sont pas faits pour l'apprécier.

M. Sadoux est artiste dans toute la rigueur de l'expression. Il a le sentiment élevé de l'art et il est à la fois dessinateur et graveur. Son dessin est toujours fidèle et élégant, sa pointe fine et délicate. Il préfère aux anciens procédés l'eau-forte qui ne manque ni de pittoresque ni d'originalité.

L'auteur est le directeur de la Société française d'archéologie et du *Bulletin monumental*. Archéologue à l'habitude, M. Palustre ne redoute pas, à l'occasion, d'aborder les questions d'esthétique pure et il y réussit à merveille. Il a le talent de grouper ensemble les faits et les monuments, de préciser les dates, de nommer les artistes, non moins que d'établir les vrais principes de l'art et du goût, d'éclairer d'aperçus nouveaux des sujets antérieurement étudiés. Son style est vif et rapide, ne s'embarrassant pas de longueurs et de digressions : tout ce qu'il importe de savoir s'y trouve, mais rien de plus. Ce n'est une œuvre ni de littérature ni d'érudition, mais un guide sûr qui apprend à la fois à voir, à comprendre et apprécier les monuments qu'on a sous les yeux.

Le titre a besoin d'être commenté. Ce n'est pas la renaissance française dans toutes ses parties, mais principalement la renaissance *architecturale* et *sculpturale*, autrement dit le grand œuvre et sa décoration. Il ne faudrait donc pas chercher dans cette publication ce qui n'y est pas, comme les mille détails de la curiosité; mais, à l'occasion, il sera parlé de la peinture décorative, des vitraux, des boiseries, etc. L'auteur s'est limité aux monuments bâtis et décorés, mais encore seulement aux monuments existants, ne consacrant que quelques lignes à ceux qui ont disparu, car il est toujours difficile d'en parler exactement d'après les anciens auteurs.

Une chose frappe en lisant ces pages où tant de documents divers sont

réunis, c'est que, pour les trois provinces qui forment la première livraison, tous les artistes dont le nom est parvenu jusqu'à nous, sont français d'origine, excepté un seul qui, en sa qualité d'italien, signe tout au long et en latin le tombeau de Raoul de Lannoy, à Folleville. Notre renaissance est donc essentiellement française, comme l'avait déjà démontré M. Bonnaffé. D'abord, les Italiens appelés en France ont été peu nombreux, et ne sont jamais parvenus à fonder une école, tandis que nos artistes français, à la suite de leurs voyages en Italie et d'études directes sur les monuments de l'antiquité, sont arrivés, lentement mais sûrement, à la formation d'une école qui a eu ses maîtres et ses chefs d'œuvre. Sans doute, l'art de cette époque a des affinités avec l'art italien, mais il s'en distingue par des allures propres et des idées toutes personnelles.

Nous félicitons sincèrement M. Palustre d'avoir multiplié les planches et d'avoir divisé son travail par provinces. L'art s'étant localisé promptement, suivant les artistes et les circonstances, il est alors plus facile d'en suivre l'origine et le développement. Chaque province admet des nuances dans l'inspiration et l'exécution, comme aussi elle se trouve en avance ou en retard sur les provinces voisines. Toutes ces constatations sont aisées à faire à l'aide des charmantes gravures de M. Sadoux, qui s'était déjà fait la main à ces sortes de travaux dans les *Châteaux historiques de France*, publiés par la maison Oudin.

La Flandre nous présente la *Bourse de Lille*, le *Clocher de S. Amand*, le *Tombeau de Charles de Lalaing*, au musée de Douai et, dans la même ville, la *Maison des Remy*.

L'Artois n'est pas moins riche, car il peut être fier du *Tombeau de Sidrach de Lalaing*, à Saint-Omer, de l'*Hôtel de Ville d'Arras*, et surtout du gracieux édifice si bien décrit par le chanoine Van Drival et qui est connu sous le nom de *Bailliage d'Aire*.

L'œuvre capitale en Picardie est le *Tombeau de Raoul de Lannoy*, à Folleville, à côté de qui se placent avantageusement, à Amiens, la *Porte Montre-écu*, le *Tombeau du cardinal Aymard* et la *Maison de la rue des Vergeaux;* puis, à Abbeville, les *Vantaux sculptés de l'église S. Wulfran*, et *l'église de Tilloloy*.

Comme on le voit, cette livraison est bien remplie. Elle peut figurer avec distinction sur la table d'un salon, où les curieux se plairont à la feuilleter. Nous souhaitons qu'elle prenne place également dans nos grandes bibliothèques publiques et les écoles de beaux-arts et de dessin, où les architectes et sculpteurs pourront la consulter avec fruit pour les travaux, tant de restauration que de construction, qu'ils sont chargés d'exécuter. En effet, la publication de M. Palustre s'adresse principale-

mert aux amateurs qui ont assez d'argent pour se payer ce cadeau et aux artistes dont elle sera le guide et une source variée d'informations.

X. Barbier de Montault.

ÉTUDE HISTORIQUE SUR LE XIIe SIÈCLE : BARTHÉLEMY DE VIR, ÉVÊQUE DE LAON, par M. A. de Florival, juge au tribunal de Laon. — Paris, Didron, 1877; in-8° de 408 pages.

Cette savante monographie comprend trois parties : 1° une introduction où l'auteur jette un coup-d'œil d'ensemble sur la politique, les institutions, les mœurs, les lettres et les arts du XIIe siècle et où pleine justice est rendue à l'influente civilisation des cloîtres ; 2° la biographie proprement dite de Barthélemy du Vir, d'abord chanoine de Laon, puis évêque de ce diocèse de 1113 à 1130, et enfin moine de Foigny où il mourut en 1158 ; 3° de nombreuses pièces justificatives.

M. de Florival a fait revivre dans toute sa grandeur une des plus nobles figures du XIIe siècle. Il en résume lui-même les traits principaux, en nous disant : « Barthélemy réforme son clergé, il fonde des abbayes, il a pour amis S. Bernard et S. Norbert ; sa ville épiscopale est la grande école de théologie du temps. Il commence une cathédrale, œuvre sans doute de plusieurs générations, mais qui, déjà de son vivant, paraîtra dépasser l'effort humain. Il prend part à ce mouvement communal qui contiendra en germe les libertés modernes. Puis, au déclin de ses jours, sentant sa tâche accomplie, il obéit encore à l'une des grandes forces d'attraction du siècle, et il se retire dans un cloître pour y mourir sous la robe du moine. »

Au point de vue archéologique, nous trouvons dans cet ouvrage de précieux renseignements. Beaucoup d'antiquaires ont cru que, dans la cathédrale actuelle, il ne reste rien de l'œuvre primitive de Barthélemy ; M. de Florival, au contraire, croit pouvoir attribuer aux premières années du XIIe siècle une partie de cet admirable monument. Nous avons prié l'auteur de vouloir bien développer cette thèse dans la *Revue de l'Art Chrétien*, et nos lecteurs pourront apprécier, dans une prochaine livraison, la haute valeur de ses arguments.

Les planches, dues à l'habile crayon de M. Midoux, représentent une lettre illustrée d'un manuscrit de Vauclerc, les deux sceaux de Barthélemy de Vir, les enseignes de plomb où l'on voit Barthélemy recevant l'image miraculeuse de Notre-Dame de Liesse, la crosse de Barthélemy qui se trouve aujourd'hui en Angleterre dans la collection de M. Magnac,

LA GIRALDA A SÉVILLE.

enfin la pierre tombale que les moines de Foigny placèrent, vers le milieu du XIIIe siècle, sur la sépulture de l'ancien évêque de Laon, monument conservé aujourd'hui à Foigny, dans la petite chapelle de Saint-Alexandre : le comte Félix de Mérode, propriétaire actuel de l'ancienne abbaye de Foigny, a fait exécuter en 1843 un *fac-simile* en marbre de cette belle pierre tombale et l'a offert à la cathédrale de Laon.

J. Corblet.

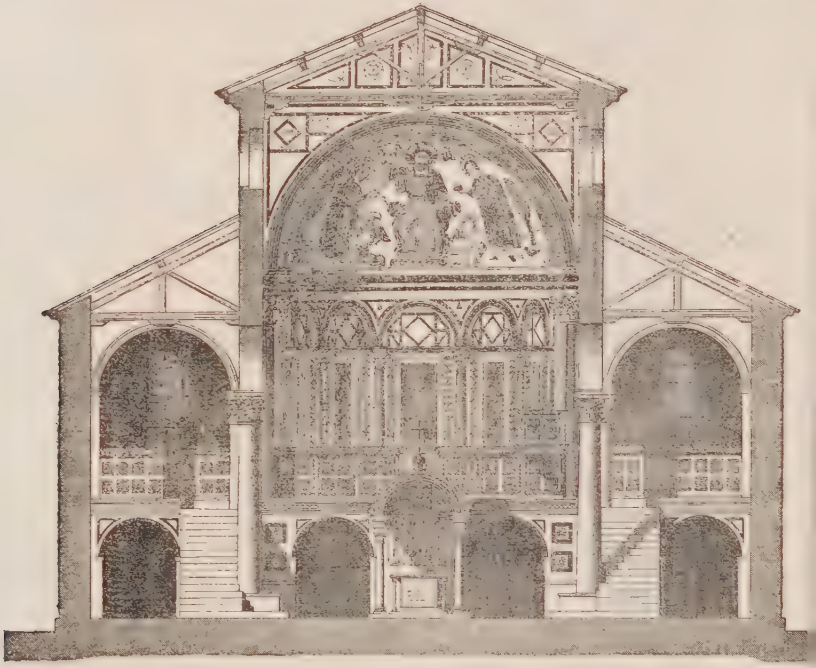
HISTOIRE ABRÉGÉE DES BEAUX-ARTS CHEZ TOUS LES PEUPLES ET A TOUTES LES ÉPOQUES, par Félix Clément; *ouvrage illustré de 150 gravures sur bois.* — Paris, Firmin-Didot; grand in-8° de 672 pages. (15 fr.)

Ce magnifique volume n'est pas à proprement parler un ouvrage d'érudition. M. Félix Clément a pris soin lui-même d'avertir qu'il s'est uniquement proposé d'offrir au public le résumé de ce qu'un homme instruit et d'un goût exercé peut penser et dire sur les beaux-arts, sans sortir du domaine de la conversation. Il ne faut donc pas demander à l'auteur des études approfondies sur tel ou tel point controversé, des recherches neuves sur des questions inexplorées, des dissertations spéciales qui seraient, dans un tel programme, complètement déplacées.

Après des notions préliminaires d'esthétique, écrites comme tout le reste dans un style limpide et élevé, l'historien passe successivement en revue l'art des Hébreux, des Egyptiens, des Phéniciens, des Mèdes, des Assyriens, des Perses, des Etrusques, des Romains, des Hindous, des Chinois, des Celtes, enfin des peuples modernes depuis l'époque des catacombes jusqu'au milieu du XIXe siècle. Partout de belles gravures sur bois familiarisent le lecteur avec les principaux chefs-d'œuvre de l'art chrétien, de la sculpture et de la peinture. Grâce à l'obligeance de l'éditeur, nous pouvons en donner ici quelques spécimens.

L'art arabe auquel nous devons les mosquées du Caire, celle de Cordoue, l'Alhambra de Grenade et la Giralda de Séville (voir la planche ci-jointe), n'inspire à l'auteur qu'une admiration très mitigée. « Le caractère du style arabe, dit-il, est la négation de toute liberté, de toute spontanéité dans l'art. Le génie arabe est exact comme une table de Pythagore. Si l'image est son élément favori, c'est aussi son élément unique; si les Arabes la prodiguent dans leur langage, ils ne l'admettent dans les ouvrages d'art qu'autant que l'image n'exprimera aucune idée, aucune pensée traduisible. « L'art des Arabes ressemble à un paradoxe qui étonne, à un sophisme qui éblouit. Il ne se raisonne pas; il échappe à l'esthétique. »

En revanche, le savant antiquaire ne ménage pas son admiration aux œuvres de l'art roman et ogival. Pour montrer la supériorité de notre architecture sur celle de l'Italie, il compare la basilique de San-Miniato



Basilique de San-Miniato, près Florence.

avec Saint-Front de Périgueux, monuments érigés tous deux au commencement du XIe siècle et appartenant à des styles si différents.

M. F. Clément a fait une très large part à l'histoire de la peinture et ses appréciations qui, sur bien des points, diffèrent de celles de M. Ch. Blanc, nous paraissent dictées par un judicieux esprit d'observation. Ayant étudié, l'année dernière, les musées de Madrid, de Séville, de Tolède, de Walladolid, etc., nous avons dû lire avec un intérêt spécial ce qui concerne l'école espagnole. Nous n'avons trouvé que quelques mots (et nous le regrettons) sur Vicente Joannès, Luis de Vargas, Coello et Luis de Moralès. On a ouvert récemment au *Museo real* de Madrid une salle spéciale pour la vieille école espagnole, presque inconnue en France, et nous y avons admiré de véritables chefs-d'œuvre. La *Cène* et la *Vie de S. Etienne* de Joannès peuvent être mis en parallèle avec les compositions primitives

de Raphaël ; quant à Moralès, qu'on a surnommé *le Divin*, il a une puissance d'expression religieuse qui va à l'âme.

Pietà, d'après Moralès ; à Madrid. (XVIe siècle.)

Nous souscrivons volontiers au jugement porté sur Ribera dont les formes ont de la sécheresse, dont les contours sont rudement accusés, chez qui le contraste des ombres et des clairs est par trop violent (voir la planche, p. 5); mais nous trouvons M. F. Clément trop sévère pour Velasquez, dont le musée de Madrid possède soixante-quatre toiles. C'est là seulement qu'on peut apprécier la fécondité, la variété, l'harmonie et la vigueur du peintre de Philippe IV. Rarement il a abordé la peinture sacrée ; toutefois son *Christ en croix*, placé à côté de celui de Murillo, nous a vivement frappé par son inspiration religieuse. Velasquez est incontestablement un des premiers peintres de portraits, et M. F. Clément a rendu ailleurs un

légitime hommage à ce genre que certains critiques voudraient faire considérer comme secondaire : « De tous les services que les arts rendent à l'humanité, dit-il, celui du portrait est sans contredit le plus utile, le plus pratiqué, le plus universellement apprécié, et c'est justice ; le tableau d'histoire retrace un événement social, militaire, moral ou immoral ; c'est une description plus ou moins forte qui parle de loin à l'intelligence et au cœur du spectateur ; le tableau de genre lui rappelle des épisodes de la vie familière et domestique qui peuvent avoir de l'analogie avec sa propre existence et ses sentiments ; il n'en est atteint qu'indirectement Mais le tableau qui fixe les traits des êtres qu'on a connus, souvent aimés, qui décèle leur caractère leur esprit, qui porte la marque de leur race, de leur éducation, de leur manière de vivre, c'est de l'histoire aussi, et de l'histoire directe et vivante. La vue d'un portrait est utile, enseignante, quelquefois bienfaisante. Si c'est celui d'un personnage qui a mérité l'estime par ses vertus, son héroïsme, son dévouement, on le contemple, on l'honore ; si c'est celui d'un homme de génie, d'un savant, d'un artiste, on cherche à surprendre sur son visage le secret de son inspiration, de ses aptitudes et le mobile de ses efforts ; si c'est le portrait d'une personne belle, jolie, gracieuse, aimable, le sentiment de satisfaction que procure toujours la vue de la beauté et de la grâce exerce sur tous une influence heureuse. Quant aux jouissances de l'esprit, elles sont sans nombre pour l'observateur qui étudie les particularités du costume, de la toilette, de la coiffure, des parures, des étoffes, de la mode, des attitudes, et aussi le style, la manière, la touche de l'artiste, en même temps que le caractère du modèle, les mille détails et les mille nuances des physionomies dans leur infinie variété. C'est sous le rapport familial et sous celui de la perpétuité des affections, que l'art du portrait ne saurait être trop estimé et honoré. N'est-il pas le symbole le plus éloquent de la transmission de la vie et de la fidélité des souvenirs ? »

En résumé, M. Félix Clément, philosophe doublé d'un artiste, a fait une excellente œuvre d'esthétique, éminemment propre à former le goût, à développer le sentiment du beau, à prévenir contre les engouements irraisonnés de la mode et les préventions d'école, à guider sûrement dans l'étude d'une des principales manifestations de l'esprit humain. M. F. Clément n'a pas voulu juger les œuvres de l'art contemporain, mais ses hautes considérations s'appliquent au présent comme au passé et sont une éloquente protestation contre l'enseignement matérialiste, contre les frivolités réalistes et contre la décadence qui atteindrait bientôt un art dépourvu d'idéal et fatalement réduit à l'état de corps sans âme.

J. Corblet.

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS, par Nicolas Boussu ; *3e édition.* — Paris, Baltenweck; in-12 de 427 pages.

La direction des Beaux-Arts a souvent été l'objet de critiques très vives. M. Nicolas Boussu qui appartenait à cette administration, avant de fonder la *Gazette de Seine-et-Oise* ne lui fait qu'un reproche, celui de n'avoir pas une importance plus étendue, de ne pas exercer une influence plus complète, plus immédiate et par suite plus efficace. L'auteur a groupé une foule de renseignements fort intéressants sur les organisations successives et sur les attributions actuelles de l'administration des Beaux-Arts. Nous allons puiser quelques indications utiles dans cet excellent ouvrage, qui tout administratif qu'il soit, n'est nullement dépourvu de verve et d'esprit.

C'est vers la fin du règne de Louis XVI que l'administration des Beaux-Arts a commencé à posséder des attributions nettement définies; sous la Convention, elle devint l'une des divisions du ministère de l'intérieur ; en 1833, elle comprenait : 1° le bureau des Beaux-Arts, 2° le bureau des théâtres; 3° le bureau de l'imprimerie et de la librairie. On y ajouta en 1840 le bureau des monuments historiques En 1853, la section des Beaux-Arts et l'administration des musées nationaux fit partie du ministère de la maison de l'Empereur. Aujourd'hui les attributions de l'administration des Beaux-Arts, rattachées au ministère de l'instruction publique, sont de trois sortes. La première consiste dans la décoration des édifices publics et la propagation des œuvres d'art ; la seconde, dans l'organisation des expositions d'œuvres d'art ; le troisième dans l'administration, la surveillance, l'entretien des écoles de beaux-arts et de dessin.

Les premières expositions officielles remontent au XVIIIe siècle, mais c'est seulement en 1849 que fut publié le premier règlement complet concernant le jûry d'admission et les conditions des récompenses.

Il n'existe en France que sept établissements de l'Etat consacrés à l'étude des Beaux-Arts : 1° l'Académie de France, à Rome, considérée comme se trouvant sur le territoire français ; 2° l'école nationale des Beaux-Arts à Paris ; 3° l'école nationale de dessin et de mathématiques pour l'application des beaux-arts à l'industrie ; 4° l'école nationale de dessin pour les jeunes filles, à Paris; 5° 6° et 7° les écoles nationales de Beaux-Arts, de Lyon, de Dijon et de Toulouse. M. N. Boussu fait connaître l'origine et l'organisation de chacune de ces écoles, et explique en même temps la nature et le but de l'enseignement qu'on y donne. Il ne nous est point possible de suivre l'auteur dans les détails si précis et si nombreux qu'il

fournit sur ces établissements ; nous préférons dire, d'une manière générale, qu'il montre autant de mesure que de sagacité dans ses propositions de réformes. Il en est une, dont on parle beaucoup aujourd'hui et qu'il repousse avec raison : c'est la création d'un ministère spécial des Beaux-Arts. Qu'on élève la division actuelle au rang de direction générale, ne dépendant d'un ministre que pour la forme, on obtiendra par là d'excellents résultats. L'administration des Beaux-Arts, pour accomplir utilement son œuvre, a besoin de compter sur le lendemain et, si elle était confiée à un membre spécial, elle subirait nécessairement le contre-coup des fluctuations politiques.

Ces lignes étaient écrites lorsque le *Journal officiel* nous a fait connaître une réforme partielle entreprise par M. Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique. Les principaux points de la réorganisation dont il s'agit sont les suivants : le directeur des musées nationaux prend le titre d'administrateur; un comité consultatif des musées nationaux, analogue à celui de la Bibliothèque nationale, donne son avis sur toutes les questions d'intérêt général, notamment sur toutes les acquisitions proposées ; enfin, nos grandes collections nationales sont soumises, pour tout ce qui concerne la comptabilité, la tenue des écritures et les rapports avec l'administration centrale, aux règlements généraux qui régissent les autres services publics.

J. Corblet.

ABBEVILLE A TABLE ; *études gourmandes et morales*, par Ernest Prarond. — Amiens, in-8° de 90 pages.

Abbeville ne se glorifie pas seulement d'avoir donné naissance à de savants géographes et à d'illustres graveurs; c'est aussi la patrie des *loées* et des *coukes*, des biscuits à l'anis et des pâtés de bécassines : à ce titre, la vieille cité picarde méritait un historien spécial, versé dans l'archéologie culinaire. M. E. Prarond s'est tiré d'affaire en savant et en homme d'esprit. On trouve dans sa notice, luxueusement imprimée, des recherches fort variées sur les anciennes corporations de bouche, sur les repas de nos aïeux, sur les anciens prix des denrées, sur de vieilles recettes de cuisine, etc. C'est un chapitre très curieux, moitié érudit, moitié humoristique, de l'histoire gourmande de nos ancêtres.

J. C.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

(ARCHÉOLOGIE ET BEAUX-ARTS)

ACADÉMIE DE REIMS. Rapport sur la conservation de la galerie de la façade septentrionale de la cathédrale de Reims. Reims, in-4° de 19 pag. et 3 pl.

ACY (E d'). Le Limon des plateaux du nord de la France et les Silex travaillés qu'il renferme. In-4°, 76 p. 10 pl. et une carte. Paris, Savy. 12 fr.

ADELINE (Jules). Les sculptures grotesques et symboliques (Rouen et environs). Cent vignettes et texte, avec double frontispice à l'eau-forte. Rouen, Augé. In-12, xx-424 p., 5 fr. (Il a été tiré une édition de luxe, gr. in-8, à 220 ex., ornés de deux eaux-fortes tirées sur papier du Japon ; soit 20 ex. sur pap. de Chine ; 25 sur pap. teinté avec doubles suites des 100 vignettes et triples suites des deux eaux-fortes, du prix de 25 fr.; et 175 sur pap. teinté avec les deux eaux-fortes avec la lettre, du prix de 20 fr.)

BAUMKER (Wilh.). Palestrina. Ein Beitrag zur Geschichte der kirchenmusikal. Reform d. 16. Jahrh. Freiburg i/Br., Herder, 1878. In-8, VII-76 p., 75 c. (Sammlung historischer Bildnisse, 4e série, 1).

BEAUX-ARTS (Les) et les Arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1878; par MM. de Beaumont, Darcel, Faliz, Mantz, de Montaiglon, etc.; sous la direction de M. Louis Gonze, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*. T. Ier. L'Art moderne. T. II. L'Art ancien, Paris, *Gazette des Beaux-Arts*. II vol. in-4, VIII-1060 p., avec 45 pl. et nombr. grav., 40 fr. (Il a été tiré 50 ex. sur pap de Holl. du prix de 60 fr.)

BERRIOT (L'abbé G.). Notice historique sur Dom le Long, auteur de l'*Histoire du diocèse de Laon*. Reims, in-8 de 8 p.

BERTOLOTTI (A.). Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Appendice. In-8, 64 p. Torino, 1879, Paravia (Extr. des *Atti della società d'archoelogia e belle arti per la provincia di Torino*).

BLANC (Ch.), de l'Acad. Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878. Paris, Loones In-12, 383 p.

BONSTETTEN (Baron de). Carte archéolog. du canton de Fribourg. Epoque romaine et anté-romaine. In-4, 24 p. et 1 carte coloriée gr. in-folio. Genève et Bâle, Georg. 10 fr.

BOUSSU (Nicolas), L'administration des Beaux-Arts. 3e édition. Paris, Baltenweck. In-12 de 427 p.

CATALOGUE des instruments anciens de musique, documents, curiosités, suivi du catalogue de l'exposition faite par la Belgique dans l'aile droite du Trocadéro, à l'Exposition historique de l'art ancien. Paris, Gand et

Bernardel frères, 1878. in-8, 48 p. et grav. 1 fr. 25.

CARTIER (E.). Etude sur l'art chrétien. Paris, impr. Pillet et Dumoulin. Pet. in-8, IV-184 p.

CLASSIQUES de la peinture. Renaissance italienne (1420-1540). Collection des œuvres les plus célèbres des maîtres italiens. Avec texte explicatif publié par le prof. P. F. Krell, avec le concours des conservateurs O. Eisenman et F. Reber. Traduit (sur l'original allemand) par G. Dubray; impression photographique de M. Rommel à Stuttgart. 1re livr. Stuttgart, Neff, 1878. In-fol., v-2 p. et 2 pl. photolith. 3 fr. 15. Sera publié en 34 livraisons.

CLÉMENT (Félix). Histoire abrégée des Beaux-Arts chez tous les peuples et à toutes les époques. Ouvrage illustré de 150 gr. sur bois. Paris, F. Didot, gr. in-8 de 672 p.

CONGRÈS archéologique de France, 44e session. Séances générales tenues à Senlis en 1877, par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. Excursion archéologique dans le département du Lot. Paris, Derache ; Champion. In-8, LVI-624 p. et 21 pl.

CORBLET (L'abbé J.). La semaine sainte à Séville en 1878. Paris, Baur, in-8 de 19 p. (Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*).

DICTIONNAIRE historique et archéologique du département du Pas-de-Calais; publié par la commission départementale des monuments historiques. Arrondissement de Béthune. T. II. In-8, 401 p. Arras, Sueur-Charruey.

DUBOIS (A.). Les mystères à Amiens dans les XVe et XVIe siècles. Amiens, in-8 de 30 p.

DROUYN (Léo). Variétés girondines, ou Essai historique et archéologique sur la partie du diocèse de Bazas renfermée entre la Garonne et la Dordogne ; 1er fascicule. In-8, 194 p. avec pl. et fig. Bordeaux, Féret.

DURAND (Charles). Compte-rendu de la Société des architectes de Bordeaux. La corporation des maîtres maçons et architectes de la ville et faubourgs de Bordeaux ; la Société des architectes de Bordeaux, 1594-1878 ; Notes et documents historiques relatifs à la corporation, 1723-1790, In-8, 70 p. Bordeaux, impr. Regot.

ÉNAULT (Louis). Les Beaux-Arts à l'Exposition de 1878. Paris, Gros, In-18, 118 p.

EYRIÈS (Gustave). Les Châteaux historiques de la France. Accompagné d'eaux-fortes tirées à part et dans le texte et gravées par nos principaux aquafortistes, sous la direction de M. Eugène Sadoux. T. I, 1re et 2e livraisons. In-4, VII-64 p., Paris et Poitiers, Oudin. La livr , 20 fr.

FLEURY (Ed.). Un épisode de la chute des carlovingiens (Laon-Reims, 988-992). — Laon, Jacob, in-8 de 127 p.

— Creuttes, crouttes, boves et silex. Laon, Jacob, in-8 de 36 p.

— Vignettes d'après des gravures sur bois de Mme Michel Papillon. Saint-Quentin, Poette, in-8 de 15 p.

— Les peintures murales de Nizy-le-Comte. Paris, Chamerot, in-4 de 16 p. et 2 chromolith.

FLORIVAL (A, de). Etude historique sur le XIIe siècle : Barthélemy de Vir, évêque de Laon. Paris. Didron, in-8 de 408 p.

GARDNER (Percy), A Catalogue of the greek Coins in the British Museum; the Selencia Kings of Syria Edited by R. S. Poole. In-8, 137 p. et 28 pl. London, Trubner. 13 fr. 25.

GEISPITZ (l'abbé C.). Notre-Dame de Paris. Guide complet, artistique et religieux. In-18 j., 162 p. Paris, Cu-

rot. Edit. illustrée, 1 fr.; non illustrée, 75 c.

GHIRON (cav. Isaia). Monete arabiche del Gabinetto numismatico di Milano, illustrate. Milano, U. Hoepli. In-4, 74 p. et 3 pl. 14 fr.

GUÉGAN (Paul). Visite au musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye. Paris, Ghio. In-18, 93 p. et grav.

GUILLAUME (Paul). La station préhistorique de Panacelle et les Peuples anciens du bassin de Guillestre, souvenir des Alpes. In-8, 56 p. Bordeaux, Feret; Lyon, Scheuring. (Tiré à 250 ex.)

HOFMANN (H.). Les monnaies royales de France, depuis Hugues Capet jusqu'à Louis XVI, publiées par H Hoffman, expert en médailles anciennes Description des pièces avec indication de leur valeur actuelle. Ouvrage orné de 118 planches. Paris, Hoffman, 33, quai Voltaire. Gr. in-4, xv-216 p. 120 fr.

ISSEL (A.). Nuove Ricerche sulle caverne ossifere della Liguria. In-4, 68 p., avec 5 pl. et gr. dans le texte. Roma, tip. Salviucci.

LANDAU (L.). Un Coin de Paris, le cimetière gallo-romain de la rue Nicole, relation destinée à servir à l'histoire de la ville de Paris. Paris, Didier. In-8, 31 p. 1 fr. 50.

LAVOIS fils (H.). Histoire de l'instrumentation depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours. Paris, Firmin-Didot. 1878. In-8, xi-170 p. 8 fr.

MARIETTE-BEY (A.). La galerie de l'Égypte ancienne à l'exposition rétrospective du Trocadéro, description sommaire par Auguste-Mariette Bey, de l'Institut, commissaire général de l'Égypte à l'Exposition. Paris, impr. Pichon. In-8, 126 p. (Exposition universelle de Paris, 1878.)

MARSY (Cte de). La législation danoise sur la conservation des monuments historiques et des antiquités nationales. Paris, Nilsson, in-8 de 16 p.

MARTINOV (le R. P. J.), de la C. de J. L'Art russe. Arras, imp. Laroche. In-8, 66 p. et grav. (Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 2e série, t. IX).

MÉMOIRES de la Société nationale des antiquaires de France. 4e série; t. VIII, in-8 de 293 et 214 p. (Caffiaux, *Charte de Valenciennes*. — Guiffrey, *Tapisserie de l'apocalypse à Angers*. — Courajod, *Un faux portrait de Ph. Delorme*. — Heuzey, *Chaussure antique à inscription grecque*.) — Courajod, *Deux épaves de la chapelle funéraire des Valois*. — P. Nicard, *Dipœnus et Scytis, sculpteurs crétois*. — Maxe-Werly, *L'oppidum de Boviolles* (Meuse). — Bulletin de la Société.

MÉNARD (René). La Mythologie dans l'art ancien et moderne par René Ménard. Suivie d'un appendice sur les origines de la mythologie, par Eug. Véron. Ouvrage orné de 823 gr. dont 32 tirées hors texte. Gr. in-8, xvi-914 p. Paris, Delagrave, 25 fr.

MONUMENTE d. Mittelalters u. der Renaissance aus dem sachsischen Erzgebirge, die Klosterkirche Zschillen, jetzt Wechselburg u. die Rochlitzer Kunigunden-Kirche. Photographische Aufnahmen u. Schnellpressen-Lichtdr. v. Rommler & Jonas unter artist. Leitg. v. Carl. Andreae. Gr. in-fol. (en 5 livr.), 50 pl. Dresden, 1875-76, Gilbers, 112 fr. 50.

MUNTZ (E.). Les Arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines, par M. Eugène Muntz, bibliothécaire de l'Ecole nationale des beaux-arte. Première partie. Martin V. Pie II. (141 -1464.) Paris, Thorin, 1878. In-8, 368 p. 10 fr. (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 4.)

MUNTZ (Eug.) La Renaissance à la cour des Papes. III. La Sculpture pendant le règne de Pie II. In-8, 11 p. (Extr. de la *Gazette des Beaux-Arts.*)

MUNTZ Eug.). Inventaire des camées antiques de la collection du Pape Paul II, 1457-1471, suivi de quelques autres documents de même nature. In-8, 23 p. Paris, Didier. (Extr. de la *Revue archéologique.*)

NOTICE des objets exposés à la Bibliothèque nationale par le département des manuscrits. Chartes et diplômes. In-8, 83 p. Paris, Champion,

PASSERINI (conte Luigi). I Sigilli del comune di Pisa : illustrazione pubblicata con note ed aggiunte de Moisè Supino. In-8, 74 p. et 2 pl. Pisa, tip. Nistri. 4 fr.; pap. vélin, 5 fr.

POSTOLACCA (Achilles). Synopsis numerum veterum, qui in museo numismatico Athenarum publico adservantur. In-4, 204 p. Athen. Wilberg. 15 fr.

PULGHER (D.). Les Anciennes Eglises byzantines de Constantinople. 1. Livr. Avec 30 planches (lith.). Gr. in-8, 43 p. Vienne, Lehmann et Wenzel. 10 fr.

RAEMDONCK (le Dr J. van). Le Pays de Waes préhistorique. Saint-Nicolas. imp. J. Edom. In-8, XI-165 p., 1 carte et 3 tabl.

REGAZZONI (Innocenzo). L'Uomo preistorico nella provincia di Como. In-4, 136 p. avec pl. Milano, Hoepli. 10 fr.

REISET. Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles du premier et du deuxième étage au musée national du Louvre. 1re partie : Ecoles d'Italie, allemande, flamande et hollandaise ; précédée d'une introduction et du résumé de l'inventaire général des dessins, par M. Reiset, directeur des musées nationaux. In-12, CXII-411 p. Paris, imp. de Mourgues, 2 fr.

RIS-PAQUOT. Documents inédits sur les faïences charentaises d'Angoulême, L'Houmeau, Garde-Epée, Saint-Eutrope de Montmoreau et Cognac ; suivis de quelques notes sur les faïenceries de la Charente-Inférieure. Paris, Simon. In-12, III-96 p. et 8 pl. en couleur.

RYSSENS DE LAUW. L'Architecture en Belgique, suite de 25 façades conçues dans le goût de l'architecture belge au XVIe siècle, destinées à des maisons et à des ateliers d'artistes, magasins d'antiquaires, boutiques, maisons pour particuliers, maisons ouvrières, écoles, gares et villas, composées par J.M. Ryssens de Lauw, architecte et peintre. 1re série. Maisons de campagnes et faubourgs. 1re liv. In-fol., 5 pl. Liège, C. Claesen. La livr., 5 fr.

SAINT-PAUL (Anthyme). Annuaire de l'archéologue français. 3e année, 1878. In-8 de 180 pages, illustré de 15 grav. sur bois. Paris, Hachette,

SALMON (Philippe). Dictionnaire archéologique du département de l'Yonne (époque celtique). In-8, XV-182 p. Auxerre, imp. Couillé. (Extr. du *Bulletin* de la Société des sciences historiques de l'Yonne.)

SCHLIEMANN (Henry). Mycènes. Récit des recherches et découvertes faites à Mycènes et à Tirynthe, avec une préface de M. Gladstone. Ouvrage traduit de l'anglais avec l'autorisation de l'auteur, par J. Girardin, professeur au lycée de Versailles. Accompagné de 8 cartes et plans, et illustré de gr. sur bois et présentant plus de 700 objets trouvés pendant les fouilles. Paris, Hachette. Gr. in-8, 494 p. avec 549 vign. 25 fr.

SOREL (Alex.) Les carmelites de Compiègne, devant le tribunal révolutionnaire. Compiègne, H. Lefebvre, in-8 de 111 p. et 3 planches de *fac-simile.*

SPENCER NORGHCOTE (le Rév. G.). Visite aux catacombes de Rome. Traduit de l'anglais par M. J. Leclerc, du clergé de Paris. In-8, xx-184 p. avec grav. Paris, Forestier, 4 fr.

THUOT (J.-B.). La Forteresse vitrifiée du Puy-de-Gaudy et la Ville de Guéret. In-12, 223 p. Limoges, Ve Ducourtieux ; Guéret, Fourny-Hairaud et Pertuzé ; Paris, Durand et Pedone-Lauriel, 3 fr. 50.

TOURNEUR (V.). Description historique et archéologique de Notre-Dame de Reims, par M. l'abbé V. Tourneur, de l'Académie de Reims. 3e édit., revue, corrigée et consid. augm. Petit in-8, 96 p. et grav. Cambrai, Deligne et Lenglet ; Reims, Deligne.

TYLOR (E.-B.). La Civilisation primitive. T. II. Traduit de l'anglais sur la 2e édition, par M. Ed. Barbier. Paris, Reinwald, in-8, VIII-597 p. L'ouvr. compl. 20 fr.

VACHON (Marius). Les Peintres étrangers à l'Exposition universelle de 1878. Paris, Baschet. In-18, v-87 p. 1 fr.

VAN DRIVAL (le chanoine). Nécrologe de l'abbaye de Saint-Vaast d'Arras. In-8, XXIII-502 p. et 28 pl. Arras, imp. Courtin. (Documents inédits publiés par l'Académie d'Arras, n° 7.)

VIOLLET-LE-DUC. Histoire d'un Hôtel-de-Ville et d'une cathédrale, texte et dessins. Paris, Hetzel. In-8, 288 p., avec grav, et une chromolith. 9 fr.

VOGÜÉ (de). Monnaies et sceaux des croisades, par le marquis de Vogüé, de l'Institut. In-8, 31 p. et 3 pl. Paris, imp. Arnous de Rivière. (Extr. des *Mélanges de numismatique*, 1re série, t. II, 1877.)

WAUTERS (Alph.). Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et de basse lice de Bruxelles. In-8, 477 p, et 3 pl. Bruxelles, imp. Ve J. Baertsoen 7 fr.; pap. vélin, 10 fr. (Tiré à 250 ex.)

WESTROP (H. M.) Handbook of Archæology : Egyptian, Greek, Etruscan, Roman. 2nd. ed., revised. (Bohn's Illustrated Library.) In-12, 587 p. London. Bel et Sons. 9 fr. 40.

J. C.

CHRONIQUE

Société de Saint-Luc. — Aucun enseignement n'est exempt de dangers; quelquefois même cet enseignement prend les proportions d'un poison. C'est trop souvent le cas de l'imagerie, dite religieuse. Echappant facilement au contrôle de l'autorité ecclésiastique, elle se donne carrière, et cherche, dans un fond de rêveries, un aliment factice, que s'assimilent volontiers des esprits malades, des gens sans goût, mal instruits ou mal guidés.

Ces fantaisies déplacées ont une force de diffusion que l'habitude et la routine encouragent, et, ce n'est pas toujours avec discernement que la préférence, dans les catéchismes et les maisons d'éducation, est pleinement donnée à ces mièvreries appelées trop légèrement à remplacer le pain de la doctrine.

A coup sûr on trouverait à rire, si ce n'était si triste, en passant en revue ces imaginations figuratives d'une piété fausse. Parfois même on en est à se demander si les ennemis de la religion s'y prendraient autrement pour ridiculiser ses enseignements et ses mystères : ce qui est certain, c'est que le sujet est digne d'attention et que ses conséquences sont assez graves pour qu'une surveillance active et des réformes sérieuses soient désirées sur ce point important de l'enseignement.

Des tentatives louables se sont produites, il est vrai, depuis quelques années; mais la mauvaise herbe étouffera le bon grain aussi longtemps que toute liberté sera laissée aux fantaisistes d'étaler les produits de leur rêves creux aux vitrines de librairies religieuses, fort mal hantées, il faut le dire, par des sujets qui, comme inspiration ou comme exécution, n'ont rien de commun avec la doctrine, le sentiment et le goût vraiment religieux.

Une œuvre assistée par un conseil de prêtres distingués et d'artistes bien connus, appelés de concert à régler la double question de la doctrine et de l'art, fonctionne déjà et promet, avec le bienveillant patronage que lui ont assuré vingt-sept de Nosseigneurs les évêques et un grand nombre d'ecclésiastiques, un succès certain.

Cette œuvre est la Société française de Saint-Luc, 7, rue de la Visitation, à Paris. M. V. Meniolle est son éditeur.

Les livraisons deux fois semestrielles contiennent dix types dix fois répétés, ce qui fait un total de cent gravures pour l'année, au prix de 9 à 12 fr., selon la nature des épreuves.

Nous les avons sous les yeux, et elles nous fournissent l'occasion de rendre pleine justice au choix comme à la perfection du burin de ces planches véritablement belles et instructives, et dont le prix est reconnu inférieur à celui de la meilleure imagerie.

PARIS. — Les travaux de restauration du grand orgue de l'église de Saint-Eustache, confiés à M. Merklin, étant terminés, il vient d'être procédé à la réception de ce magnifique instrument, l'un des plus excellents que la France possède.

La fabrique de la paroisse a désigné comme experts MM. Ambroise Thomas, Félix Clément, Tresca, Gaudry, Franck, et Dubois. Une inauguration solennelle aura lieu prochainement.

— Les fresques que M. Léon Glaize vient d'exécuter à la chapelle de S. François-Xavier, dans l'église Saint-Merry, méritent d'être signalées.

La fresque de gauche représente saint François-Xavier, passant dans une rue de Goa. On le voit au moment où la population s'étant refusée à écouter ses prédications, le Saint s'adresse aux petits enfants ; il les appelle dans les rues en agitant une sonnette ; ceux-ci accourent de toutes parts ; derrière eux, des jeunes filles commencent à s'approcher et à écouter la parole du chrétien. Enfin, au second plan, on aperçoit, aux balcons des maisons, des femmes qui regardent curieusement cette scène admirablement composée et d'un grand effet.

La fresque de droite représente saint François-Xavier, mort et soutenu debout sur une sorte de cadre, entouré de larges guirlandes de fleurs et surmonté d'une croix richement ornée. L'église où le corps est exposé est envahie par le peuple, qui se presse aux pieds du Saint. Une mère agenouillée sur le premier plan, lui présente son enfant malade, pendant qu'une jeune fille aux traits amaigris et portée sur une litière, implore le Bienheureux pour recouvrer la santé.

Cette dernière fresque est d'un effet des plus saisissants, par la composition générale, par la belle exécution des détails, et surtout par le sentiment religieux qui y règne et qu'on rencontre si rarement dans l'école de la peinture moderne.

— M. Savinien Petit, dont notre dernière livraison contenait la notice nécrologique est mort avant d'avoir pu entreprendre la décoration de la chapelle des Franciscains, rue des Fourneaux. C'est M. Janmot qui a été chargé de le remplacer.

La fresque qu'il vient de terminer dans la chapelle de la Vierge représente l'Immaculée-Conception. Au centre, un paysage printanier, où se dessine, au dernier plan, la Jérusalem céleste. Marie est assise, avec le divin *bambino* sur son giron, et foule aux pieds le serpent, dans la gueule duquel l'enfant Jésus enfonce sa croix comme en se jouant. De la main droite elle tient la bulle *Ineffabilis*, qui a proclamé le nouveau dogme, et elle est adossée à l'arbre de la science du bien et du mal, dont les branches, au lieu du fruit qui perdit le genre humain, laissent entrevoir des anges adorant et jetant des fleurs. A sa droite, l'archange Michel remet au fourreau l'épée qui livra à Satan le combat chanté par la Bible et par Milton ; à sa gauche, l'ange Gabriel, le messager de l'Annonciation, élève le lis symbolique et retient dans les plis de sa robe une moisson de roses. Près de l'archange victorieux, Ève et Adam regardent Celle dont la progéniture divine a racheté le monde qu'ils avaient perdu, tandis que le prophète Isaïe semble répéter sa grande prédiction : *Ecce Virgo concipiet virum.* De l'autre côté, le patriarche Abraham, souche du peuple de Dieu, dépositaire des promesses de l'ancienne Loi, et son descendant le roi David, debout côte à côte, résument sous nos yeux d'une façon vivante les premières lignes de l'Évangile selon saint Matthieu : *Liber generationis Jesu Christi, filii Dei, filii Abraham.*

Mais l'artiste n'a pas oublié que sa fresque décorait une chapelle franciscaine, et que l'ordre se glorifie d'avoir compté dans son sein quelques-uns des plus illustres et des plus vaillants chevaliers de la Conception-Immaculée. Il a donc ajouté à sa composition deux personnages qui sont comme la marque particulière et le signe distinctif de sa destination : saint Bonaventure, revêtu de la pourpre, mais gardant encore la couronne monacale sur sa tête rasée, et Duns Scot, le docteur subtil, agenouillé devant la Mère et l'Enfant dans l'attitude de l'adoration. Tous deux, avons-nous besoin de le rappeler à nos lecteurs? avaient devancé, dans leur croyance au dogme futur, la récente définition de l'Eglise. Le livre où lit S Bonaventure et celui qui est étendu à terre en avant de Duns Scot sont ouverts à la page qui porte témoignage de leur foi. Dans la partie supérieure du tableau, la colombe traverse les airs, portant à son bec le rameau de la nouvelle alliance.

Arras. — Le musée d'Arras s'est enrichi depuis peu de temps d'une pierre tombale, trouvée près des fortifications dans les travaux de la nouvelle route qui aboutit à la porte Saint-Michel.

C'est une grande dalle de 2m 45 de long sur 2m 35 de large, sur laquelle est gravée l'image d'un personnage couché, les mains jointes, sous un dais d'architecture. La figure, les mains et les ornements sont creusés sur une profondeur de 5 millimètres et devaient être ainsi accusés par un mastic d'une couleur différente de celle de la pierre. Le nom du défunt était sans doute écrit sur ce mastic qui a complétement disparu ; il ne reste plus que ces mots qui étaient gravés sur la pierre :

« Trespassa l'an de l'incarnacion MCCL et VIII le jour S. Vast. »

Le costume est celui des clercs du XIIIe siècle : une longue robe à manches étroites, un long manteau sans manches, à la naissance du cou les plis d'un petit capuchon, sur la tête un bonnet dont les miniatures et d'autres tombes nous fournissent de nombreux exemples et qui nous paraît avoir été la coiffure la plus commune des clercs ; ses pieds sont chaussés dans les souliers de cette forme qui précéda la mode à la poulaine, avec un crevé sur l'empeigne ; son visage est rasé, ses cheveux sont taillés à la mode adoptée par les laïques du temps de saint Louis, c'est-à-dire rabattus sur le front, puis coupés horizontalement à son milieu, longs sur les côtés où ils atteignent au moins le bas des oreilles.

Autour de la tombe on voit la trace de 38 petits écussons disposés en bordure ; ils figuraient sans doute les armes du défunt, répétées autant de fois.

Maintenant, quel a pu être ce personnage ? Etait-ce un bailli, un prévôt, un mayeur, tous gens choisis ordinairement parmi les clercs, c'est-à-dire parmi les juristes et les lettrés ? Il appartient aux érudits d'Arras de résoudre ce problème.

Belley. — M. l'abbé Martigny, chanoine de Belley, auteur du *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, vient de recevoir du Saint-Père un témoignage exceptionnel de bienveillance, qui est en même temps une haute récompense pour ses savants travaux. Par un Bref apostolique, en date du 3 décembre dernier, Sa Sainteté a daigné conférer au docte chanoine le titre de Protonotaire apostolique *ad instar participantium*.

Voici la traduction du Bref qui lui a été adressé par Sa Sainteté le Pape Léon XIII :

A Notre cher fils Joseph Alexandre Martigny, prêtre chanoine de l'Eglise Cathédrale de Belley.

LÉON XIII PAPE

Cher Fils, salut et bénédiction apostolique,

Il ne peut rien nous arriver de plus doux et de plus agréable que d'élever aux honneurs les membres du clergé qui s'adonnent aux diverses branches des sciences sacrées, et, par les livres qu'ils mettent au jour, non seulement aident eux-mêmes au progrès de ces études, mais sont encore pour les autres un exemple et un encouragement qui porte à les cultiver et à en procurer l'avancement. Ce qui prouve surtout que vous êtes du nombre de ces hommes, c'est qu'après de très doctes et très laborieuses recherches sur les monuments des premiers chrétiens, vous avez fait paraître plusieurs écrits dignes d'éloges et dont l'utilité est incontestable; vous avez principalement composé un *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, vous avez pour ainsi dire fait revivre à nos yeux, par la justesse de vos réflexions et de vos explications, les origines de l'Eglise catholique, les mœurs et tous les monuments enfin de ces premiers temps, objet spécial de vos travaux, œuvre de la plus haute importance assurément, mais aussi bien digne d'un savant et en particulier d'un prêtre. C'est là, en vérité, fils bien aimé, ce qui non seulement honore votre personne, mais encore tourne à la gloire du clergé même de l'Eglise de Belley. Comme il avait vu dans ce siècle sortir de son sein plusieurs hommes très doctes et très versés dans les sciences sacrées, vous avez marché sur leurs traces, et votre exemple a été comme un aiguillon excitant les autres à l'amour des études ecclésiastiques. Tout cela, votre révérendissime père et seigneur l'Evêque de Belley nous l'a confirmé très récemment de tout le poids de son témoignage qu'il nous a donné avec la plus grande satisfaction. C'est pourquoi afin de récompenser vos travaux sur un sujet d'une telle importance, votre foi, votre piété pour ce siège apostolique, nous avons voulu manifester notre bienveillance à votre égard et en donner une marque qui eût quelque rapport avec le soin que vous avez pris de mettre en lumière les monuments de la primitive Eglise. Voulant donc vous honorer d'une haute dignité, nous vous délions et vous absolvons, à cet effet seulement, de toutes les sentences d'excommunication et d'interdit ou autres sentences ecclésiastiques, ainsi que des censures et des peines, de quelque manière ou pour quelque raison qu'elles aient été portées contre vous, si par hasard vous en aviez encouru quelques-unes, et,

par notre autorité apostolique, en vertu des présentes Lettres, nous vous créons, déclarons et instituons protonotaire apostolique *ad instar participantium*, mais non du nombre des participants, vous admettant dans le collège illustre de ces Prélats. En conséquence, cher fils, nous vous conférons et vous accordons tous les droits, honneurs, privilèges, prérogatives, prééminences, indults dont usent et jouissent ceux qui sont revêtus de cette dignité, toutefois suivant la récente constitution de Pie IX, notre prédécesseur de très sainte mémoire, touchant les privilèges des protonotaires apostoliques *ad instar*, constitution qui commence par ces mots : « *Apostolicæ sedis officium,* » et a été publiée le 4 des calendes de septembre de l'année 1872. Mais nous vous ordonnons, avant que vous commenciez à jouir du bénéfice de cette concession, d'avoir soin de présenter ces Lettres que nous vous accordons devant la cour du collège des protonotaires participants, et de prêter le serment de fidélité, par vous-même ou par un procureur légitime. en présence du doyen des protonotaires participants. Nonobstant toutes les constitutions ou les décrets apostoliques et toutes autres dispositions contraires.

Donné à Rome, près Saint-Pierre, sous l'anneau du Pêcheur, le 3 décembre 1878, la première année de notre pontificat.

Pr. D. Card. ASQUINI.

D. JACOBINI, subst.

UN TABLEAU DE MIGNARD. — L'*Avenir de l'Orne* raconte qu'il y a quelque temps Mlle Guimard, une des meilleures élèves de Cogniet, était appelée par M. Loiseau, curé d'Ecouché (Orne), pour restaurer un certain nombre de tableaux de sainteté qui étaient rongés ou ternis par l'humidité dans l'église du bourg. Un encadreur, M. Chenoz, accompagnait l'artiste. Dans une chapelle se trouvait un tableau dont certains détails frappèrent leur attention, et qui appartenait en propre à M. Loiseau.

La toile avait été crevée en maints endroits, rebadigeonnée et couverte d'une épaisse couche de couleurs criardes par quelque peintre en bâtiment. Un rentoilage plus soigné fut jugé nécessaire ; le tableau fut roulé et envoyé à Paris. Mais voici que, sous l'épaisse croûte de badigeon apparurent des draperies aux couleurs vives, tout un nouveau tableau, et, sous une bûche peinte à la détrempe, la signature de Mignard.

Sans s'en douter, M. le curé d'Ecouché possédait le *Sommeil de l'Enfant-Jésus*, une toile de Mignard que l'on croyait perdue depuis la Révolution et dont on ne parlait que pour mémoire.

Ce tableau a $2^{m}80$ sur $1^{m}90$. C'est un des plus grands qu'ait jamais produit le maître, et peut-être le seul en son genre.

Les figures sont de grandeur naturelle. La Vierge est assise au centre, un peu à gauche. L'enfant dort sur ses genoux. S. Jean-Baptiste, appuyé contre la Vierge, un peu à droite de la toile, soulève le voile qui couvre la figure de Jésus et regarde l'enfant ainsi que S. Joseph qui, accoudé sur le bras droit, est placé à gauche de la Vierge.

Le tableau, parfaitement restauré, a aujourd'hui repris sa place dans l'église d'Ecouché ; mais il est à peu près certain qu'à sa mort M. Loiseau le léguera au Louvre.

Saint-Marc-sur-Couesnon (Ille-et-Vilaine). — M. de Farcy, dans la dernière livraison de ses *Mélanges de décoration religieuse*, a publié un remarquable calice de l'église de Saint-Marc-sur-Couesnon. La coupe du calice a 0m 175 de diamètre et 0m 08 de profondeur. Huit feuilles, rappelant celles de la fougère ou de certaines algues, décorent sa partie sphérique. La tige octogonale est percée à jour d'arcatures, enrichies de pignons, qui s'appuient sur les petits contreforts des angles. Huit fleurons émaillés en bleu, rouge et vert, et sertis dans des chatons très-saillants, ornent le nœud, sur lequel s'étalent des rayons alternativement droits et flamboyants. En dessous du nœud, l'orfèvre a groupé le long de la tige huit statuettes d'apôtres, dans des niches couronnées de frontons à feuillages, appliqués sur une arcature à jour et accompagnés de clochetons élégants. Assurément l'orfèvre n'a pas songé aux doigts du prêtre, qui saisit le Calice ; ils doivent singulièrement souffrir de toutes ces aspérités. Plus bas, nous retrouvons les huit feuilles de la coupe, correspondant aux angles de la tige. Enfin le pied à huit lobes, d'une forme tout à fait en faveur au XVe siècle, porte sur le devant un Christ en relief, par derrière un écusson *au lion passant et couronné* et un poinçon sur lequel on lit les lettres I. P. séparées par une hermine. La moulure extérieure, qui suit les courbes compliquées du pied, est ornée de petits quinte-feuilles en relief d'une grande délicatesse. Tel est ce Calice, spécimen remarquable appartenant à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle. Le premier se reconnaît dans l'ornementation de la tige et les huit lobes du pied, le second dans la forme de la coupe, les rayons du nœud et surtout la partie ronde et renflée du pied qui porte le Christ. Au Moyen-Age, une seule courbe servait de transition entre la tige et le pied ordinairement à six ou huit lobes : ici il n'y a plus huit pans, mais une partie plate découpée en forme d'étoile à huit pointes, et surmontée d'une partie *circulaire à courbe et contre-courbe,* qu'on voit persister pour les pieds de Calices, concurremment avec huit ou douze lobes, le plus souvent arrondis, jusqu'au milieu du XVIIe siècle.

Une découverte archéologique a Tchernigov. — Dans la ville de Tchernigov, une dame a trouvé, à l'endroit des anciennes fortifications, sur les bords de Ftryge, un vase d'argile contenant *dix grivnas d'argent*, dont chacune pèse environ une livre. Leur fonte est tout à fait grossière. Au même endroit, l'archéologue Kibaltchitch entreprit de nouvelles fouilles qui furent couronnées par de brillants résultats. Il y découvrit les traces d'un ancien temple dont les murs gardaient encore quelques fresques. En outre, on trouva dans les couches supérieures de la terre plusieurs squelettes, dont un avait des restes d'une riche étoffe. On trouva aussi des fragments de mosaïque, la tête en os d'une flèche, une partie de croix ouvrante avec l'image de la Mère de Dieu, des morceaux d'une courroie de chaussure, deux grandes clefs de fer, des morceaux d'une étoffe d'argent, des mors de fer, des clous, etc., etc. M. Kibaltchitch a engagé les autorités ecclésiastiques de l'endroit à établir dans la ville un musée diocésain, dans lequel on réunirait tous les anciens objets religieux ou non du diocèse. (*Polybiblion*).

Des monnaies pontificales. — Les monnaies pontificales et les médailles commémoratives frappées à Rome ont été de tout temps remarquables par l'élégance de leur coin. Aujourd'hui encore, malgré tous les perfectionnements introduits partout dans le monnayage, elles sont très-admirées par les connaisseurs. Comme celle des Césars, la Rome des Papes grave magistralement ses fastes sur l'or, l'argent et le bronze.

Pour ne parler ici que des monnaies, leur collection complète est une des plus riches et des plus anciennes que l'on connaisse. Elle témoigne en même temps et de l'antiquité et des triomphes du gouvernement temporel de l'Eglise.

Après les travaux de plusieurs numismates distingués, entre autres de Vignoli sur les monnaies d'Adrien Ier à Benoît VII, de Fioravanti sur celles de Benoît XI à Paul III, de Scilla sur celles de Benoît XI à Clément XI, de Garampi sur celles d'Adrien Ier à Jean X, de Bonaven sur celles de Clément XI à Pie VI, de Bonneville sur celles de Clément X à Pie VII, de Cartier sur celles des papes d'Avignon, de Schultheiss sur celles d'Innocent VIII à Grégoire XVI, le docteur Cinagli publia à Fermo, en 1848, un volume de 500 pages, fruit de quinze ans d'études et renfermant la description de 7,597 monnaies pontificales, dont 3,374 inédites. La collection commence à la *protomoneta pontificia* de Grégoire III, frappée en 731, et finit à la troisième année du pontificat de Pie IX.

Le *protomoneta*, que l'on peut voir au musée Kircher, est quadrangulaire et en cuivre; la légende y est précédée d'une croix. La croix se

retrouve sur la plupart des monnaies jusqu'au pontificat de Paul II (1464-71), époque à partir de laquelle son emploi devient plus rare.

L'ensemble des légendes que portent les monnaies pontificales forme un traité de morale et d'économie chrétiennes. Ainsi, sur un demi-écu frappé sous Clément XI, on lit : *aerugo animi cura peculii*, l'amour de l'argent ronge l'âme ; sur le sequin de Clément VII : *aeterna salus*, le salut éternel (et non l'or est la fin de l'homme); sur le piédestal de deux écus d'or d'Innocent XII : *aperiet Dominus thesaurum suum*, le Seigneur ouvrira son trésor; sur l'écu d'or de Clément XI : *auri imperio ne parito*, n'obéis pas à l'empire de l'or; sur le *mezzo-grosso* de Benoît XIV: *beati pauperes*, heureux les pauvres ; sur le *grosso* de Benoît XIII : *bene fac humili*, fais du bien à l'humble; sur le *testone* d'Innocent XIII : *contempta pecunia ditat*, on est vraiment riche lorsqu'on méprise les richesses ; sur *le grosso* d'Innocent XII : *cum egenis*, (partage-le) avec les pauvres ; sur le *mezzo-grosso* de Clément XI : *dedit pauperibus*, il a donné aux pauvres ; sur le *grosso* de Clément XIII : *da pauperi*, donne aux pauvres ; sur l'écu d'or de Grégoire XIII : *Deus charitas est*, Dieu est charité ; sur le *testone* d'Innocent XII : *Egeno et pauperi*, à l'indigent et au pauvre ; sur le *mezzo-grosso* de Clément XI : *esurientem ne despexeris*, ne méprise pas l'indigent ; sur le *giulio* de Benoît XIII : *in charitate multiplicabitur;* il se multipliera, si tu exerces la charité ; sur le *mezzo-grosso* du même pontife : *solatium miseris*, (qu'il soit) la consolation des malheureux; sur la pièce de quatre écus d'or d'Innocent XI : *videant pauperes et laetentur*, que les pauvres la voient et se réjouissent, etc.

D'autres monnaies portent une invocation à Dieu, une prière à l'Esprit-Saint, une aspiration à la paix, un salut à S. Pierre, une profession de foi en la promesse de l'assistance divine, etc.

Les pièces de l'*almus tribunatus urbis*, frappées en 1347, sous le gouvernement de Rienzi, celles de la première république, où le regard ne rencontre plus que le bonnet phrygien, le poignard et la légende : *Liberta Romana*, 27 *plovoso* (liberté romaine, 27 pluviôse), celles de la seconde république sont suivies à un court intervalle, dans l'éloquente collection des monnaies pontificales, des pièces de Clément VI, de Pie VII et de Pie IX, vainqueur de la rébellion.

La Basilique de Sainte-Pétronille. — L'illustre archéologue pontifical, le commandeur J.-B. de Rossi, a fait paraître dernièrement dans la *Voce* et l'*Osservatore romano*, sur les découvertes faites au cimetière de Domitille, l'article suivant :

L'achèvement des travaux les plus nécessaires de restauration et de

couverture de la basilique de Sainte-Pétronille, qui a eu lieu ces jours-ci par les soins du Pontife régnant, Léon XIII, mérite d'être annoncé et enregistré, en souvenir perpétuel d'une entreprise si digne et si noble. En 1873, Mgr Xavier de Mérode, dont la mémoire sera toujours durable et bénie, ayant formé le magnanime projet de sauver les monuments d'antiquité chrétienne du territoire suburbain de Rome, acheta le large champ de *Tor-Marancia*, près de la voie Ardéatine, parce que le soussigné lui avait promis d'y découvrir, avec les sépulcres des très célèbres martyrs Nérée et Achillée, et des chrétiens de l'auguste maison des Flaviens, la basilique de Sainte-Pétronille dans le cimetière de Domitille, fondé à l'époque des temps apostoliques.

Invitée et puissamment aidée par un si illustre Mécène, la commission d'archéologie sacrée mit promptement la main à l'œuvre. C'est une chose très connue que l'heureux succès des grandes découvertes qui répondirent avec une admirable précision aux espérances déjà conçues.

La basilique de Sainte-Pétronille, au niveau du second étage souterrain du cimetière de Domitille, fut débarrassée des murailles qui la cachaient de telle sorte qu'il n'en restait aucun vestige à la superficie du sol. Elle était à trois nefs formées par des colonnes qui gisent encore au pied de chacune de leurs bases. Dans l'abside on a retrouvé de grands fragments en marbre de l'éloge historique placé par le saint pontife Damase sur le sépulcre des martyrs Nérée et Achillée. On a retrouvé une des colonnes du tabernacle de l'autel érigé sur ce même tombeau. On y voit sculptée la scène du martyre d'Achillée, avec son nom gravé sur le bas-relief. On a retrouvé encore derrière l'abside une remarquable et précieuse peinture représentant Pétronille, la principale titulaire de la basilique. En partie dans son aire et en partie dans les terrains adjacents, on a rencontré une quantité presque infinie de fragments de sculptures et d'épitaphes des anciens fidèles, parmi lesquels il y en a de très antiques, comme celle d'un des Flaviens chrétiens appartenant à la maison impériale. Un groupe si insigne de monuments inestimables méritait toute espèce de soins pour les conserver et les protéger ; mais le magnanime promoteur de cette entreprise était malheureusement mort avant que les fouilles fussent achevées.

L'édifice à restaurer et à couvrir est plus vaste en largeur que la basilique de Sainte-Agnès-hors-les-murs, et presque égal en longueur. Les frais de ce grandiose travail furent assumés par le Pontife Pie IX, de sainte mémoire. L'héritier si noble du patrimoine et des vertus du regretté prélat, M. le comte Werner de Mérode, voulut aussi y contribuer pour 20,000 francs. Après avoir relevé les colonnes et achevé dans tout le

périmètre de l'édifice les maçonneries de sous-fondement, de réparation et de surélévation nécessaire pour dépasser la superficie actuelle du sol, il restait à faire la toiture. D'après le dessin de M. le commandeur Fontana, architecte de la commission d'archéologie sacrée, elle devait être d'une seule pièce, couvrant les trois nefs de manière à recouvrir la basilique entière et ses ruines monumentales, sans lui donner l'aspect d'une construction moderne. S. S. le Pape régnant, après avoir réuni la commission en son auguste présence, le 2 juin, et après s'être informé de l'état actuel des excavations et des travaux par rapport aux monuments d'antiquité chrétienne, a ordonné que l'on achevât sans délai le toit projeté, pour garantir l'insigne basilique et les souvenirs sacrés, et a assigné pour cela les fonds nécessaires.

Sa volonté souveraine et prévoyante a été exécutée. On a continué avec activité, même dans les chaleurs d'été, cette entreprise, et nous pouvons aujourd'hui en annoncer l'achèvement désiré. Les amateurs des nobles études de l'archéologie chrétienne sauront toujours bon gré à la sagesse du grand pontife qui, au milieu des mille soucis pénibles du ministère apostolique, daigne encore traiter personnellement avec la commission d'archéologie sacrée des intérêts des monuments confiés à sa gestion, et autant que le permettent les angoisses présentes, pourvoit largement à la conservation et à la découverte des insignes souvenirs des premiers siècles de Rome chrétienne.

Comm^r J.-B. DE ROSSI.

VIENNE (Autriche). — M. Albert Heilmann a découvert dans les archives du ministère de l'Intérieur, à Vienne, un diplôme de Charles-Quint, daté du 10 mai 1533 et conférant au célèbre Titien la dignité de comte palatin. Cet important document vient d'être publié dans le *Giornale araldico* de Pise ; nous aurions voulu le reproduire ici, mais la place nous manque, et nous ne pouvons que signaler à ceux qui s'occupent de l'histoire de la peinture ce remarquable diplôme qui fait autant d'honneur à l'Empereur d'Allemagne qu'au plus illustre représentant de l'école vénitienne.

J. C.